



Universidade de Aveiro

Departamento de Comunicação e Arte

2016

**FLÁVIA DUARTE LANNA**

**UM CONTO, UM CANTO, UM ENCANTO – A  
HISTÓRIA, O MAPA, A MÚSICA EM BELO  
HORIZONTE**





Universidade de Aveiro

Departamento de Comunicação e Arte

2016

**FLÁVIA DUARTE LANNA**

**UM CONTO, UM CANTO, UM ENCANTO – A  
HISTÓRIA, O MAPA, A MÚSICA EM BELO  
HORIZONTE**

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Música-Etnomusicologia, realizada sob a orientação científica da Doutora Susana Bela Soares Sardo, Professora Associada do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio





Dedico este trabalho aos meus pais, José Mariano e Luciana, à  
minha filha Mariana e ao meu companheiro Mikel.



**o júri**

**presidente**

Professor Doutor José Vitor Babau Torres  
professor catedrático da Universidade de Aveiro

**vogais**

Professor Doutor César Maia Buscácio  
professor adjunto da Universidade Federal de Ouro Preto

Professor Doutor João Paulo Avelãs Nunes  
professor auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Professor Pedro de Moura Aragão  
professor adjunto da Universidade do Rio de Janeiro

Professor Doutor Jorge Castro Ribeiro  
professor auxiliar da Universidade de Aveiro

Professora Doutora Susana Bela Soares Sardo (orientadora)  
professora associada da Universidade de Aveiro

## **agradecimentos**

A concretização de uma tese é fruto de um trabalho solidário, inexequível sem o carinho e a generosidade de pessoas que me acompanharam durante este processo, suportando minha ansiedade de lidar com a “incompletude que acompanha o ato de escrever”. Nada mais justo do que agradecer a quem contribuiu e participou de todo este decurso. Agradeço assim, à orientadora, professora Susana Sardo, que além, de me orientar com toda a determinação, competência e precisão, dedicação e critério, me ensinou a possibilidade de sempre ir mais além. À Universidade de Aveiro por me receber e desta maneira me possibilitar usufruir das belezas e delicadezas de Portugal. À FCT e à UFOP, cujo apoio concedido foi decisivo para a realização deste trabalho. Aos professores Rosário Pestana e Jorge Castro Ribeiro, pela amizade, pelo apoio e carinho com que me acolheram e pelas nossas conversas, sempre produtivas, que muito me motivaram e enriqueceram meu percurso académico. À Cristina Silva, pela sua eficiência e disponibilidade de ajudar em todos os momentos, e de quem trouxe o sorriso e a meiguice como lembrança. Ao Fernando Vieira, dos Serviços Académicos da Universidade de Aveiro, com quem contei com toda a ajuda, colaboração e muita boa vontade em ajudar do início ao fim deste caminho. Aos meus colegas do DeCA, que constituem o INET-MD, nomeadamente, o Pedro Almeida, Alex Duarte e Patrícia Lima, Ana Cristina Almeida, Ana Flávia Miguel, Luiz Figueiredo, Isabel de Castro, Rui Oliveira, Carlos Mendes, Sílvio Cortez, Isaac Raimundo, Alfonso Beneti Jr., Rafael de Oliveira, que nestes anos de convivência foram companheiros, amigos, solidários, cujas conversas e momentos que partilhamos nos estudos, nos cafés, nos jantares, reforçaram a minha convicção de que a amizade e o companheirismo são temperos mágicos na receita da vida. Da mesma maneira, agradeço aos meus amigos David Rocha, Enói Dagô e Mariana Maciel. Ao padre Rocha, da Igreja do Vera Cruz, de quem nos momentos de silêncio mais profundo, todas as manhãs, ouvi palavras que me recarregaram para os desafios do dia a dia. Ao meu amigo Manuel Gomes, o primeiro a me acolher em Portugal e a me dar todo o tipo de suporte, com uma confiança e carinho incondicionáveis, me lembrando que a condição do humano é maior do que as dificuldades do dia a dia. Às pessoas que com toda a prontidão acreditaram e se dispuseram e a dividir conversas e informações, ceder entrevistas e materiais, principalmente o amigo Marcelo Dolabela que me apresentou e me permitiu ver uma nova Belo Horizonte. À César Buscácio e a Ana Lúcia Lanna, pela generosidade e dedicação, por nunca me deixarem desistir, e cuja colaboração e disponibilidade foram essenciais para a conclusão deste trabalho. Aos meus colegas e amigos Guilherme Paoliello e Wilson Oliveira, que acreditaram junto comigo nos desafios e nos prazeres das conquistas e alegrias de todos os dias. Ao meu pai (in memoriam) a quem dedico este trabalho, e que juntamente com a minha mãe, me ensinaram incansavelmente a exercer os afetos da vida. À minha filha Mariana, e ao meu neto Davi, por me permitirem ser um ser mais humano e me fazerem entender diariamente que o amor vale a pena. Aos meus irmãos Ana, Márcia, Custódio, Tadeu e ao Tio Roberto, que incondicionalmente, em qualquer percurso me dão a garantia do apoio e do carinho. Por fim, agradeço ao Mikel, companheiro fiel na etapa final deste trabalho, que incondicionalmente me suportou em todas estas aflições. Muito obrigada.







**palavras-chave**

Acontecimento Musical, Belo Horizonte, Cartografia.

**resumo**

O presente trabalho pretende ser uma contribuição no campo da etnomusicologia, e resulta de um estudo e pesquisa de campo realizada na cidade de Belo Horizonte, capital do estado de Minas Gerais, Brasil. Belo Horizonte é uma cidade “inventada”, assim como Brasília, a capital federal. Enquanto cidade, Belo Horizonte foi desenhada, projetada, nasceu de uma prancheta e foi oficialmente inaugurada em 12 de dezembro de 1897. Nesta tese tem como objetivo compreender e demonstrar como as transformações sociais e espaciais foram provocadas pelo acontecimento musical. Defendo a posição que o entendimento do que denomino Acontecimento Musical permite perceber o potencial da música de reorganizar normas, inicialmente defendidas pelos idealizadores da cidade, da utilização e ocupação dos lugares e espaços, e construindo, pela prática musical, uma nova cartografia da cidade, que se impõe a cartografia oficialmente idealizada, resultando em uma Cartografia Musical de Belo Horizonte.



**keywords**

“Musical Happening”, Belo Horizonte, Cartography.

**abstract**

The present work intends to be a contribution to the field of ethno-musicology, and is a result of study and field research done in the city of Belo Horizonte, the capital of Minas Gerais, Brazil. Belo Horizonte is an ‘invented’ city, just like the much better known example of the Brazilian federal capital of Brasília. As a city, Belo Horizonte started from scratch at the drawing board, and was officially inaugurated on December 12, 1897. The present study’s goal is to understand and demonstrate, how spatial and social transformations in this city happened because of music making. We defend the position that the understanding of what we define as the “Musical Happening” enables us to appreciate the potential of music to rearrange the set of rules, initially defined by its founders, how to use the spaces in Belo Horizonte. We demonstrate, how and why music did undermine the foreseen organization of the city, by reorganizing the spaces of socialization, and constructing, by means of practising music, a new cartography of the city, that superimposes itself on a formerly and officially idealized cartography, thus resulting in a ‘musical cartography’ of Belo Horizonte.

## Índice

### Índice de figuras e grelhas

Figura 1: Processo de (re)territorialização/construção da cidade a partir do acontecimento musical, que ressoa da dinâmica que é povoada pelo evento, que por sua vez decorre da interação entre os mediadores que concretizam a performance nos lugares. O acontecimento musical ocorre quando ele efetivamente produz novos eventos, e por consequência novas ações transformadoras. ....	16
Figura 2: Revista <i>Alterosa</i> , nº 21, dezembro de 1941, Arquivo de Belo Horizonte. ....	28
Figura 3: Revista <i>Alterosa</i> , nº 49 maio de 1944, Arquivo de Belo Horizonte.....	28
Figura 4: Revista <i>Alterosa</i> , nº 49 maio de 1944, Arquivo de Belo Horizonte.....	30
Figura 5: Jornal <i>Bello Horizonte</i> , Anno II, Num, 20, 19 de Janeiro de 1896 .....	32
Figura 6: Mapa da Capitania de Minas Gerais, coleção de documentos cartográficos do Arquivo Público Mineiro - 015 .....	37
Figura 7: Disponível em <a href="ftp://ftp.ibge.gov.br/Cartas_e_Mapas/Mapas_Tematicos/">ftp://ftp.ibge.gov.br/Cartas_e_Mapas/Mapas_Tematicos/</a> .....	39
Figura 8: A cidade de Ouro Preto. Fotografia de Eduardo Trópia, 2011 .....	40
Figura 9: Jornal <i>Album de Minas</i> , 08 de 1903, anno 1, nº 1. Crônica do Dr Diogo de Vasconcelos sobre a mudança da Capital. HPEMG – JBH-7 .....	43
Figura 10: Arraial do Curral del Rey, fins do XIX , Barreto, 1995, v.1 .....	44
Figura 11: Brasão da Cidade de Minas, acervo da Fundação João Pinheiro, 1998 .....	45
Figura 12: Planta Cadastral do extinto arraial Curral Del Rey, comparada com a planta da nova capital no espaço abrangido por aquele arraial. Acervo do Arquivo Público de Belo Horizonte. ....	47
Figura 13: Engenheiros da Comissão Construtora, 1895. Ao centro o engenheiro chefe da comissão, Aarão Reis, portando a planta da Cidade de Minas. Museu Histórico Abílio Barreto. Acervo da Comissão construtora da Nova Capital – CCALB01 004. ....	50
Figura 14: Grupo de funcionários da edificação da cidade – Museu Histórico Abílio Barreto. Acervo da Comissão construtora da Nova Capital – CCFot1897 006..	50
Figura 15: Festa de inauguração da cidade. Arquivo de Belo Horizonte .....	53
Figura 16: Lotes numerados, Jornal <i>Bello Horizonte</i> , 08 de dezembro de 1895, p. 3. Arquivo de Belo Horizonte .....	55
Figura 17: Demarcação das Zonas de Belo Horizonte. Arquivo de Belo Horizonte.....	57
Figura 18: Orquestra de Bandolins. Acervo do Museu Abílio Barreto .....	86

Figura 19: Escola de Música, in: Memória Musical de Belo Horizonte s/d. ....	89
Figura 20: Teatro Soucasseaux . Arquivo de Belo Horizonte. ....	90
Figura 21: Orquestra do Teatro Soucasseaux composta pelos músicos 1. Antonio Sardinha, 2. Silvestre Moreira, 3.Agenor Noronha, 4. Francisco Torres, 5. Francisco Vieitas, 6. Domingos Monteiro, 7. Paulo de Souza, 8. João Pereira da Silva, 9.Eugênio Velasco, 10. Neném Trajano, 11. Rodrigo Miranda, 12. Jerônimo Correia. Foto de 1900 – 1905. Memória Musical de Belo Horizonte, p.13. in: Memória Musical de Belo Horizonte, p.13. ....	91
Figura 22: Interior do Teatro Municipal, Belo Horizonte – do Curral Del Rei à Pampulha. Cemig, 1892,p.47. ....	92
Figura 23: Teatro Municipal. Arquivo de Belo Horizonte .....	93
Figura 24: Programação do Teatro Municipal. Arquivo de Belo Horizonte. ....	94
Figura 25: Revista <i>Acaiaca</i> , nº 20, junho de 1950. Fascículo dedicado à comemoração dos 25 anos da Sociedade dos Concertos Sinfonicos. Arquivo de Belo Horizonte...95	95
Figura 26: Sociedade dos Concertos Symphonicos, Jornal <i>Bello Horizonte</i> , 28,outubro 1938. Arquivo de Belo Horizonte. ....	96
Figura 27: Orquestra do Cine Odeon, in: História Musical de Belo Horizonte, p.17 .....	99
Figura 28: Proclame da programação do cine Odeon. Acervo do Museu Abílio Barreto. 100	100
Figura 29: Orquestra do Cine Theatro Comércio, composta pelos músicos: Jovelino Lucio Dias, Coronel Francisco Gomes Nogueira, Pompeu Guadanini, Domingos Moneiro, Vicente do Espírito Santo, Luis Loreto, Áurea Gomes Nogueira, Francisco dos Santos Souza, Vespasiano dos Santos, José Nicodemos dos Santos, Galdino Brasil, Alberto Gomes Nogueira, Agenor Gomes Nogueira. in: Memória Musical de Belo Horizonte,p.12. ....	101
Figura 30: Lugares que acolheram a música, por Juliana Bueno Mascarenhas.....	103
Figura 31: Revista <i>Alterosa</i> , nº 40, agosto de 1943. Acervo do Arquivo de Belo Horizonte .....	105
Figura 32: Auditório da Rádio <i>Guarani</i> , in: <i>Revista Social trabalhista</i> edição especial do Cinquentenário de Belo Horizonte (1897-1947).....	106
Figura 33: Reclame da Rádio Inconfidencia, Revista <i>Bello Horizonte</i> . Arquivo Belo Horizonte. ....	109
Figura 34: Ruas numeradas, Acervo doArquivo de Belo Horizonte .....	116
Figura 35: Os lugares da Rua da Bahia – por Juliana Bueno Mascarenhas .....	121

Figura 36: Bar Brasil, Revista <i>Belo Horizonte</i> , nº 17, janeiro 1934. Arquivo de Belo Horizonte .....	123
Figura 37: Reclames de música ao vivo, Bar Brasil, Revista <i>Belo Horizonte</i> nº 21, março de 1934. Arquivo de Belo Horizonte .....	124
Figura 38: Bar do Ponto. Jornal <i>Belo Horizonte</i> , 9 de setembro de 1933. Arquivo de Belo Horizonte.....	127
Figura 39: Revista <i>Belo Horizonte</i> , nº 3, 3 de setembro de 1933. Arquivo de Belo Horizonte. ....	129
Figura 40: Reclame do Casino Montanhez . Arquivo de Belo Horizonte.....	131
Figura 41: Fachada do Montanhez Dancing Club. Acervo do Museu Abílio Barreto. ....	132
Figura 42: Lugares do Acontecimento Musical - Transformados pela Música - por Juliana Bueno Mascarenhas.....	134
Figura 43: Bairro da Lagoinha – por Juliana Bueno Mascarenhas .....	136
Figura 44: Orquestra Carlos Gomes. Acervo da Sociedade Musical Carlos Gomes. ....	147
Figura 45: Grelha das Corporações Musicais.....	150
Figura 46: Jazz band do Corpo de Bombeiros no Bar Brasil. in: Memória Musical de Belo Horizonte.....	154
Figura 47: Bar do Ponto Revista <i>Alterosa</i> , 15 de fevereiro de 1947. Arquivo de Belo Horizonte.....	160
Figura 48: Bar do Hawaí (Mocó da Iaiá). Revista <i>Alterosa</i> , Janeiro de 1942.....	161
Figura 49: Monumento dedicado a Rômulo Paes, em Belo Horizonte. Fotografia: Flávia Duarte Lanna, 10 de outubro 2010.....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
Figura 50: Monumento em homenagem a Romulo Paes localizado na Rua da Bahia. Fotografia: Flávia Duarte Lanna em 10 de outubro 2010.....	169



<b>Introdução.</b>	<b>5</b>
<b>Capítulo I Enunciado do Problema: Música e cartografias urbanas</b>	<b>10</b>
1.1 Enquadramento teórico	14
1.2 Metodologia	23
<b>Capítulo 2 Construção da Cidade de Belo Horizonte.</b>	<b>36</b>
2.1 do espaço ao mapa	36
2.2 do mapa ao território	51
2.3 a população da nova capital.	63
<b>Capítulo 3 Cartografia dos Lugares da Música: o Evento musical</b>	<b>72</b>
3.1 a música do arraial à capital	72
3.2 o Evento: lugares da música	80
3.2.1 lugares construídos para a música	85
3.2.2 os lugares que acolheram a música.	97
<b>Capítulo 4 Cartografia da música dos lugares: o Acontecimento musical</b>	<b>111</b>
4.1 a Rua.	113
4.2 uma rua	115
4.3 os bares	122
4.4 a praça	135
<b>Capítulo 5 Movimento na cidade : os Agentes</b>	<b>138</b>
5.1 os músicos das bandas.	145
5.2 músicos e percursos – passos e compassos.	155
<b>Conclusão.</b>	<b>170</b>
<b>Referências Bibliográficas.</b>	<b>176</b>

## Introdução

O Mapa não é o Território, a Partitura não é a Música.  
(H-J. Koellreuter)

Esta tese constitui um estudo e reflexão sobre o modo como as práticas musicais podem actuar como dispositivos de transformação social quando submetidas a programas de organização de espaços urbanos, aparentemente rígidos e socialmente modeladores. Belo Horizonte, capital do Estado brasileiro de Minas Gerais, será o caso estudado por nos oferecer a possibilidade de podermos observar - ainda que à distância de 118 anos de história - o modo como se foram articulando a conformação espacial e as práticas musicais em uma cidade que estava sendo fisicamente construída a partir da afirmação do novo. A partir da abordagem da etnomusicologia, o trabalho resulta de pesquisa de campo e de análise de discurso oral e descrito, de carácter histórico, sobre a relação entre a música e práticas performativas, espaço urbano e diferentes tipos de cartografias.

Os estudos sobre a organização dos espaços urbanos e as dinâmicas sociais associadas têm vindo a ser desenvolvidos a partir de múltiplos vetores de análise designadamente os que se prendem com a mobilidade populacional, as políticas públicas das cidades, os processos de gentrificação ou de metropolização, as dinâmicas comerciais e tecnológicas (Rubino, 2009:25-41), entre muitos outros.

As disciplinas que se têm dedicado ao estudo da cidade são igualmente múltiplas e distribuem-se entre a geografia, a sociologia, a história, a demografia, a topografia para citar apenas algumas. A atenção sobre a relação do espaço urbano com a música tem vindo a merecer especial enfoque por parte dos estudos de matriz sociológica em especial a partir da década de 1990, após a explosão da designada “cena hip hop” e de outros tipos de géneros performativos das chamadas “culturas jovens”. Disto são exemplo o trabalho apresentado em Fortaleza, no XXV Simpósio Nacional de História em 2009, *“Música e culturas urbanas em tempos de redemocratização: práticas sociais e representações do universo urbano nas cenas de São Paulo e Brasília”*

por Regina Helena Alves da Silva, que aponta para as possíveis relações estabelecidas entre a música e o espaço urbano.

Desde aproximadamente o ano 2000 a cidade e os diferentes ecossistemas humanos, têm também vindo a ser estudados a partir do enfoque dos estudos de som (Schaffer, 1997); Sterne, (2012) seja numa perspectiva de análise seja, ainda, a partir da criação de uma espécie de cartografia sonora usando como base os recursos oferecidos pelas Humanidades Digitais, que disso são exemplos trabalhos como: *Música pop (ular) diversidades e identidades: o maguebeat e outras histórias*, de Luciana Ferreira Moura Mendonça (2007); o de Cristiano Nunes Alves (2013), que tem como título *O Circuito Sonoro em Recife: Música, Espaço Urbano e Comunicação*; ou ainda o acima supracitado de Regina Helena Alves Silva, dentre outros.

Estes estudos têm em comum o facto de analisarem as dinâmicas contemporâneas do som e das músicas no contexto urbano ou de construírem um arquivo de sons, associado ao passado, na lógica de uma cartografia geolocalizada dos sons da memória. No entanto, em nenhum caso parece haver uma problematização sobre o modo como as dinâmicas associadas à performance das músicas transformaram os espaços urbanos em territórios de socialização tendo, por consequência, produzido também transformações sociais. Note-se que o acontecimento musical representou um elemento de interação na cidade, criou novos lugares de socialização, convivência e troca, transcendendo e extrapolando, desta forma, os limites estabelecidos pelo espaço da urbanidade. À exceção do trabalho já mencionado, produzido por Silva (2009) sobre a cidade de Brasília, não são conhecidos outros trabalhos que problematizem a relação da música com espaços urbanos construídos a partir de uma planificação de raiz. E, sobretudo, não parece existir no âmbito da Etnomusicologia, qualquer investimento académico neste domínio.

Ao lidar e desenvolver um estudo etnográfico nesta metrópole, que terá sua construção iniciada em 1894 e sua inauguração em 1897, me deparei com a multiplicidade de informações presentes no contexto de uma urbe. Neste sentido, o historiador José Guilherme Cantor Mangnani, (2002) observa que, o conjunto “heterogéneo e interconectado” na dinâmica cultural e social de uma metrópole, bem como a variedade de espaços, lugares povos, raças, etnias, seitas, religiões agente sociais nos obriga a definir uma “escala de unidades de análise”, para a melhor compreensão do fenómeno etnográfico urbano. Uma vez imersa neste caleidoscópio de diversidades, esta tese surge com o intuito de esclarecer as seguintes

inquietações: Que critérios adotar para a reflexão e compreensão do fenómeno sonoro em meio a complexidade do contexto urbano? Como as condições de urbanidade afetaram a construção do universo sonoro e como o “acontecimento musical”<sup>1</sup> (*vide infra*) subverteu a previsão do projeto de urbanização na criação de definição da paisagem sonora desta cidade? Quais aspectos são relevantes na escolha e decisão de quem, onde e como observar neste espaço urbano marcado pela sua diversidade e ambivalências?

Optei por desenvolver a investigação a partir da análise e confronto entre a cartografia arquitectónica da cidade de Belo Horizonte e a cartografia que a música define e que se sobrepõe à originalmente concebida nesta mesma cidade através do acontecimento musical, dentro de um recorte temporal. Tenciono explorar e contextualizar o meu objeto de análise, inquirindo como o acontecimento musical transgrediu normas inscritas no mapa da cidade, desordenou esta cartografia, e ainda proporcionou a convivência de diferentes estratos sociais dos seus habitantes, ressignificando espaços, suscitando inesperados trajetos e fluxos no percurso da população, não se limitando às demarcações pré-estabelecidas destinadas às manifestações culturais, e criando, portanto, uma nova cartografia, neste caso, uma cartografia musical. Me debruço em pontuar, no desenrolar da minha inquirição, como o acontecimento musical, no caso de Belo Horizonte, foi fundamental na transmutação do espaço e da ordem. Estabeleço assim considerações pontuais para esta abordagem em relação ao tempo e espaço, ao acontecimento musical e ao indivíduo. A partir do exemplo desta cidade, pretendo ressaltar a possibilidade do acontecimento musical proporcionar a transcendência de estigmas, convenções e imposições expressas frequentemente por outras áreas de estudo da música e que a tratam de forma quase essencialista. Refiro-me, por exemplo, à estética, à semiologia e, por vezes, à musicologia clássica.

Ao estabelecer as múltiplas relações existentes entre o espaço e a música, surge a necessidade de uma investigação sobre o processo de formação, construção e desenvolvimento desta cidade e como a música interage e interfere na dinâmica social, nos hábitos da vida urbana de Belo Horizonte e passa a ser promotora de locais de sociabilidade. A partir do conceito desenvolvido por Pierre Bourdieu do campo cultural como um espaço de relações objetivas de forças antagónicas e complementares (1989:64-65), procuro entrecruzar elementos sobre os

---

<sup>1</sup> Este conceito será desenvolvido no capítulo 4

locais de produção e o modo de circulação da música na cidade em um período determinado da formação da sociedade e da vida musical de Belo Horizonte. Portanto, a música toma lugar de destaque no meio social e a performance musical passa a ressignificar espaços e criar novas formas de sociabilidades.

Sendo assim, é possível mapear o processo da formação desta sociedade e consequentemente da atividade musical da cidade. Entretanto, neste estudo, concentro-me na prática musical (o que as pessoas fazem) e não no *musical works* (o “texto da música”) tentando compreender a interação das tradições e perceber a prática musical (Finnegan, 2007) em Belo Horizonte; como e porque as pessoas fazem a música que fazem e a música dentro dos diferentes grupos, lembrando que a música existe enquanto processo social e através do qual as pessoas interagem dentro e entre culturas (Stokes, 2010). Parto do pressuposto que a música, independentemente das possíveis tentativas de conceituações, dos diferentes sentidos que lhe sejam atribuídos, agrega significados que considero não serem passivos de traduções, que como nas palavras de García Gutiérrez “ultrapassam as classificações dogmáticas do conhecimento” (2004:15).

A pesquisa realizada para fundamentar esta tese tem característica polifônica, ou seja, está atenta a muitas vozes. Sustentei-me (1) num vasto conjunto de estudos que remetem ao momento da decisão da necessidade do Estado de Minas Gerais ter uma nova Capital, a idealização do seu projeto e a edificação da cidade (2) assim como no testemunho de pessoas que experienciaram acontecimentos ou conviveram com figuras consideradas centrais neste estudo. Apresenta uma dimensão histórica de base etnográfica, resultante de entrevistas realizadas, pesquisa em jornais, revistas, documentos da construção da cidade, como explicitado na metodologia.

O arcabouço teórico, como será detalhado no capítulo I, tem como base as premissas da etnomusicologia, enquanto disciplina acadêmica, que estabelece um diálogo permanente com outras áreas das humanidades, fato este que legitima e amplia a dimensão desta abordagem.

Como musicista belorizontina, me parecia haver um silenciamento relativamente a outras atividades musicais pelo menos até finais da década de 1960 e início da década de 1970. Data que surge o Clube da Esquina, ao qual se atribui um marco na transformação da atividade

musical desta cidade. Entretanto, esta hipótese foi imediatamente descartada no primeiro momento da investigação e sobretudo aquando do trabalho de campo. Pude constatar e proponho apresentar neste trabalho, a maneira como a música, enquanto um ato performativo, permeou toda a história desta cidade, mesmo antes de sua inauguração, e teve um papel essencial na formação e transformação desta urbe, transvertendo a estrutura organizacional, administrativa e social pré-determinada no plano inicial da construção da capital.

No decorrer das leituras, durante a minha pesquisa e trabalho de campo, foi possível confirmar a hipótese de que os eventos, as ocupações de lugares, a socialização advindas do acontecimento musical, interferiram e estabeleceram novos hábitos na vida urbana da nova capital. Através dos entrecruzamentos das múltiplas relações existentes entre o espaço e a música, o acontecimento musical termina por construir uma nova cartografia da nova capital.

## Capítulo I

### Enunciado do Problema: Música e cartografias urbanas

A cidade de Belo Horizonte foi projetada em fins do século XIX, para ser a nova capital do Estado de Minas Gerais. O seu projeto foi pensado a partir de um planejamento criado pelas ambições dos governantes da época<sup>2</sup> que aspiravam por uma cidade que atendessem os seus anseios de modernidade e expressasse novas relações de poder e de organização social. Assim, a cidade de Ouro Preto capital do Estado desde 1720, perdeu este estatuto para Belo Horizonte, após a inauguração desta última em 07 de dezembro de 1897. A nova capital surgiu a partir do ideal de romper com o passado colonial e nasceu com a proposta de estabelecer uma oposição e de renegar os resquícios da colonização e da escravidão cunhados na antiga Ouro Preto (Pimentel 1993, Julião 1996, Silva 1991). O local escolhido para a instituir a cidade, foi o antigo arraial do Curral Del Rey (vide capítulo 2), devido à importância da sua localização estratégica nas rotas comerciais de então e às suas condições climáticas consideradas na altura de grande valor terapêutico. Nascida sob a égide da República<sup>3</sup> - que tinha sido promulgada em 1889 -, a cidade foi, como observa a historiadora Wanessa Lott, “planejada e construída com o intuito de ser um marco de civilidade e desenvolvimento”(2009:15).

Estes princípios, designavam naquela época um tipo de organização espacial que implicava uma distribuição territorial rígida que replicava e, de alguma forma reproduzia, uma hierarquia social em função de uma organização classista. Na verdade, a cidade estava planeada para definir claramente barreiras sociais, assim mantendo uma ordem que era, também, uma garantia da manutenção da hierarquia e de uma lógica de socialização endógena entre as diferentes classes e grupos sociais. Neste sentido, a cidade oferecia espaços de lazer, de socialização e de trabalho claramente demarcados e vinculados aos lugares de habitação dos diferentes moradores. O centro da cidade - de geometria quadriculada - era destinado ao comércio e serviços públicos, sendo rodeado por zonas habitacionais urbanas destinadas a grupos sociais privilegiados, claramente demarcados de uma zona suburbana habitada por

---

<sup>2</sup> Em 17 de dezembro de 1893, em acordo com os governantes do Congresso de Minas o Presidente do Estado de Minas, Afonso Pena(1892-1894) promulga a lei que designava Belo Horizonte para ser a nova capital.

<sup>3</sup> O Brasil era desde 1822, quando foi declarada sua independência de Portugal, um império monárquico.

operários e agricultores. A cidade era ainda rodeada por um cinturão verde de exploração agrícola para abastecimento da própria população.

A partir da constatação desta realidade, surgem algumas indagações como por exemplo, que lugar ocupava a música neste projeto de cidade? Mesmo antes da inauguração, ainda nos tempos da sua construção, o movimento musical da capital parece subverter a ordem social imposta e implícita no ideal do seu projeto, rompendo com a rigidez que o desenho urbano da cidade propõe e que parece impedir a convivência e a permeabilidade entre grupos sociais. Existem registros da criação de duas formações musicais, identificados pela historiadora Clotildes Avelar Teixeira no seu livro *Marchinhas e Retretas* (2007), que incluíam funcionários administrativos de origem ouropretana bem como operários estrangeiros. Estas formações musicais, configuradas como bandas de música eram, nomeadamente, a *Banda Carlos Gomes*, fundada em setembro de 1896 pelo arquiteto português Alfredo Camarate<sup>4</sup> e a *Sociedade Musical de Belo Horizonte*, criada pelo músico Otávio Barreto de Oliveira Braga<sup>5</sup> em 10 de setembro de 1895.

Através da análise da documentação de arquivo já publicada é possível inferir, pela identificação dos membros integrantes destes agrupamentos, que as bandas terão oferecido a possibilidade de socialização entre diferentes estratos da população da nova capital, aspecto que não estava previsto pelos idealizadores da cidade. Na verdade as múltiplas fontes que se referem à música e às práticas performativas a ela associadas, ao longo da história de Belo Horizonte, parecem mostrar que as atividades musicais não se submetiam à organização do espaço construindo, elas próprias, um novo território urbano. No entanto nenhuma análise até

---

<sup>4</sup> Alfredo Camarate (Lisboa, Portugal, 1840 – São Paulo, SP, 1904). Engenheiro-arquiteto, construtor, jornalista e músico. Em Portugal foi conservador do Museu Ornamental da Academia Real de Belas Artes de Lisboa. Viveu em diversos países. Veio para o Brasil aos 32 anos, aqui permanecendo até o seu falecimento. No Rio de Janeiro foi crítico de música do *Jornal de Comércio*. Como jornalista, atuou em diversos jornais do Rio, Buenos Aires, São Paulo, Ouro Preto e Sabará, sob vários pseudônimos. No *Minas Gerais* e *Contemporâneo*, usou pseudônimos Alfredo Riancho e Alberto Screw, escrevendo inúmeros artigos que relatam fatos ligados à edificação da cidade, podendo-se dizer que Camarate, foi, por excelência o cronista da construção da nova capital. Fixado em Belo Horizonte, em 1894, colaborou nos trabalhos da Comissão Construtora, como encarregado de opinar sobre as plantas apresentadas para edificações particulares. Fez parte da firma “Edwards, Camarate e Soucasaux”, que desenvolveu diversos trabalhos no período da construção da capital. Como músico, tocava flauta e compunha peças para piano. Foi também o organizador da Corporação Musical Carlos Gomes, ainda hoje existente em Belo Horizonte. (Mirtes Lopes, 2003:102; Barreto 1995:56; Revista do Arquivo Público Mineiro. Belo Horizonte, Imprensa Oficial, v.36,p.130, 1985).

<sup>5</sup> Otávio Barreto de Oliveira Braga, era músico e regente, residente em Belo Horizonte. Apesar de todos os esforços de pesquisa arquivística não foi possível até ao momento encontrar qualquer informação mais detalhada sobre este músico.



agora evidenciou este aspeto. Vejamos como se organizam os trabalhos até agora publicados baseados em fontes sobre a atividade musical de Belo Horizonte.

É possível encontrar descrições ou referências à música em jornais, periódicos e revistas que circulavam na época da construção da cidade, a respeito da atividade musical da nova capital, referindo-se aos eventos, ou seja, encontros formalmente organizados, como por exemplo as festividades populares, comemorações religiosas e a alguns concertos ou bailes para entretenimento da elite social. A abundância deste tipo de documentação deu origem a um conjunto diversificado de trabalhos sobre a música em Belo Horizonte e em Minas Gerais, em recortes temporais alargados que vão do século XVIII ao XX. No entanto, a maioria dos trabalhos versa sobre a própria revelação da documentação, transformando-se numa espécie de arquivo bibliográfico e cronológico sobre a atividade musical na cidade.

Alguns exemplos são o trabalho do historiador José Leonardo José Magalhães Gomes que no seu livro *A Música na cidade* (2011) reflete sobre a cartografia musical de BH a partir do Clube da Esquina<sup>6</sup> numa perspectiva substancialmente histórica. Também o músico Márcio Miranda Pontes disponibiliza extensa informação sobre a música em Belo Horizonte tendo como foco o repertório da música secular em Minas Gerais e o repertório sacro dos séculos XVIII e XIX. Já o músico e compositor Sérgio Freire, Alice Belém e Rodrigo Miranda analisam a presença de diferentes compositores na cidade como base para o seu livro *Do conservatório à escola 80 anos de criação musical em Belo Horizonte* (2006). Várias outras obras exploram o universo musical de Belo Horizonte através das rádios da cidade, dos salões de bailes e festas, das bandas, sendo evidente uma significativa incidência sobre o Clube da Esquina, como são exemplo os trabalhos de Bruno Viveiros Martins, *Som Imaginário: A reinvenção da cidade nas canções do Clube da Esquina* (2009), ou o de Luiz Henrique Assis Garcia, *Coisas que Ficaram Muito Tempo por Dizer: O Clube da Esquina como formação cultural* (2000), ou ainda o de Marina Pereira Queiroz, *Clube da Esquina: Identidade, Drible e Diálogo* (2004), dentre outros.

A bibliografia que tomou a música e a produção musical como tema, centra suas análises nos grupos musicais profissionalmente organizados e prioriza as práticas que reconhecemos como

---

<sup>6</sup> O Clube da Esquina foi o primeiro movimento musical de Belo Horizonte que teve projeção nacional e internacional. Nasceu na esquina da Rua Paraisópolis e Divinópolis, no bairro de Santa Teresa, onde morava a família de dois integrantes do grupo, os Borges. Era formado pelos músicos Márcio Borges, Lô Borges, Milton Nascimento, Fernando Brant, Wagner Tiso, Tavinho Moura, Flávio Venturini, Nelson Ângelo, Murilo Antunes, Ronaldo Bastos, Toninho Horta.

eventos culturais e sociais. Na confluência destas publicações, entrecruzam recortes definidos nas áreas da musicologia, da história, da música, mas não há referências ou abordagens sobre as relações entre a rotina social da cidade e a música nem entre esta e os espaços da cidade. Este é o foco central da minha pesquisa. Nesta perspectiva, acredito apresentar uma análise original ao propor desenvolver uma tese que apresenta a cidade a partir dos cruzamentos de duas cartografias: a do seu espaço e a de suas práticas musicais, ou mais especificamente do acontecimento musical. Esta visada mobiliza uma multiplicidade de fontes documentais e saberes bibliográficos. Espero ao incidir sobre o complexo campo das práticas interdisciplinares conseguir operar o que Bernard Lepetit nomeia de “trocas controladas” (2002:33). De acordo com Lepetit a interdisciplinaridade “inscreve-se num processo de evolução continua do campo das ciências sociais”(no sentido entendido por Bourdieu) e é sempre uma “prática ambígua. Baseia-se sempre em incompreensões parciais e estas próprias incompreensões são criadoras, são produtoras de sentido”. O mesmo autor defende em seu artigo “*Proposições para uma prática restrita da interdisciplinaridade*” (Lepetit, 2002:37-44) três empregos principais para a interdisciplinaridade: a) “a designação de novos objetos. Nenhum objeto de pesquisa se destaca por sua evidência: o olhar do pesquisador e sua abordagem é que lhe delimitam os contornos”; b) “o estabelecimento de condições para se produzir um novo saber, isto é, para se ampliar a inteligibilidade do real. Como se pensar de outra forma? Como escapar do peso das tradições acumuladas?”; c) “os elementos para posturas melhor controladas. Estar em outra parte, entretanto, não é estar num lugar qualquer”. Num tom claramente intimista Lepetit expõe a sua reflexão da seguinte forma:

eu proporia definir a interdisciplinaridade apenas como um processo controlado de empréstimos recíprocos, entre as diferentes ciências do homem, de conceitos, problemáticas e métodos para leituras renovadas da realidade social. Ambição mais limitada, tenho de convir, mas talvez mais acessível, mais produtiva e por isso menos frustrante. Gostaria que se pudesse imaginar os pedreiros de Babel felizes (p.42).

Dessa maneira, esta tese consiste em um estudo sobre a música praticada em Belo Horizonte e teve como ponto de partida, o reconhecimento a curiosidade e inquietação sobre o modo como a música se fez presente, se desenvolveu e se praticou desde os primórdios da cidade até à década de 1950. A partir de uma investigação sobre o desenvolvimento da atividade musical em Belo Horizonte, tive como intuito averiguar como se deu a construção do universo musical na nova capital. Esta cidade foi construída a partir de um ponto zero, e, conforme

observa a musicista Maria Teresa Mendes de Castro, “toda a sua vida musical (...) circulação e produção musical também teve que ser construída” (2012:19).

Ora, o enfoque analítico desta pesquisa incide sobre o que denomino de acontecimento musical em Belo Horizonte, ou seja, a presença dos fatores imprevisíveis do evento e da performance musical<sup>7</sup> a partir de uma abordagem interdisciplinar. Embora o acontecimento musical inclua o evento e a performance, ele não se restringe a isso. Está implícito nesta ideia uma soma de elementos fluidos e dinâmicos envolvendo lugares, pessoas e a performance *per se*. Este conceito será entendido sobretudo a partir de um conjunto de manifestações musicais espontâneas, decorrentes das mais diversas atividades que ocorriam principalmente em bares da zona central e da zona boêmia da cidade. Com o intuito de mostrar o lugar que ocupa o acontecimento musical, apresento um esboço de como esta cidade “soa”, referindo-me à formação de grupos (conjuntos músicas, bandas, orquestras, etc.), voltados para a execução de diversos gêneros musicais, além dos bailes, das festas populares, dos programas de rádio e, posteriormente de televisão.

## 1.1 Enquadramento teórico

Para melhor entender como se configurava a atividade musical na cidade de Belo Horizonte, o primeiro cuidado adotado foi o de estabelecer um recorte temporal que vai da construção da nova capital até os fins da década de 1960. Determinei este período, por entender que esta década pode ser considerada um momento de transição e de mudanças significativas na paisagem musical da cidade. Entre os fins dos anos 1960 e o início da década de 1970, o panorama musical se altera em Belo Horizonte. Surgiu na cidade o Clube da Esquina, fato esse que fez com que, Belo Horizonte atingisse, o que José Leonardo Magalhães Gomes denomina de “maioridade musical”. O autor observa que neste momento, a cidade “passou de apenas importadora a também exportadora de música e entrou para o mapa musical nacional e internacional como o lugar onde se faz uma música original e de altíssima qualidade” (2011:79). Outros fatores, como o aparecimento de uma incipiente indústria cultural, o

---

<sup>7</sup> Estes dois conceitos, performance e evento, são apresentados neste capítulo e posteriormente desenvolvidos ao decorrer do trabalho.

alargamento significativo do uso da televisão<sup>8</sup>, o crescimento populacional e a gradual e inexorável urbanização brasileira, contribuíram decisivamente para esta mudança.

Mas como relacionar estes fatores com a organização territorial e espacial da cidade? Encontrei nas palavras da psicóloga Ecléa Bosi a possibilidade de perceber como a atividade musical de um lugar pode interferir no cotidiano e nos hábitos dos sujeitos que o habitam. A autora inscreve a música enquanto elemento importante na construção de uma cidade com as seguintes palavras: “Por que definir a cidade somente em termos visuais? Ela possui um mapa sonoro compartilhado e vital para seus habitantes que, decodificando sons familiares, alcançam equilíbrio e segurança” (2005:72). Compreendo que a música enquanto uma das demais formas de expressão, nos permite ler traços de um tempo, construir um sentido e um conjunto de significados que nos consentem aproximar de experiências do passado. Baseio este fundamento na ideia apresentada por Carlos Fortuna que apresenta a possibilidade de “mapear territórios urbanos e conhecer estes espaços por meio de suas sonoridades, obtendo indicativos que remetem ao comportamento de sua vida social” (2001:57).

Coloco como hipótese que a vida musical de um espaço pode conduzir à sua reterritorialização a partir do que designo por acontecimento musical. Este depende do modo como determinados sujeitos (mediadores ou operadores) atuam sobre os eventos através da performance e de como estes fatores interagem.

---

<sup>8</sup> No Brasil a televisão teve sua pré estréia em Abril de 1950, com somente 200 aparelhos em todo o País. <http://www.tudosobretv.com.br/history/tv50.htm> (consultado em 24 de Fevereiro de 2012). Nos anos de 1960 existiam 598.000 mil aparelhos de televisão, que de acordo com o censo demográfico nacional, significava que somente 27% das residências brasileiras eram equipadas com televisores. Entretanto, nas décadas de 1960 e 1970, ocorre um aumento significativo da tecnologia televisiva, que passa a ser um objeto presente nas residências e tem seu uso incorporado pela sociedade como pode-se observar no quadro abaixo.

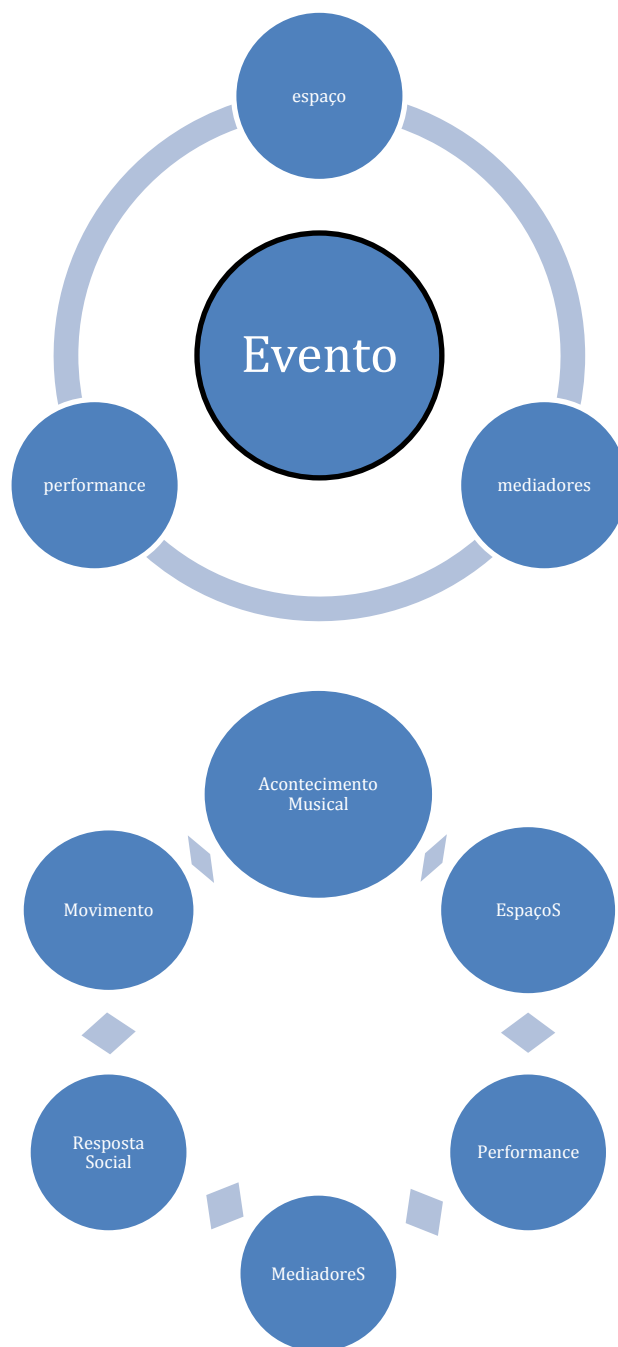


Figura 1: Processo de (re)territorialização/construção da cidade a partir do acontecimento musical, que ressoa da dinâmica que é povoada pelo evento, que por sua vez decorre da interação entre os mediadores que concretizam a performance nos lugares. O acontecimento musical ocorre quando ele efetivamente produz novos eventos, e por consequência novas ações transformadoras.

Importa agora perceber o que se entende por cada um destes aspetos.

## Sobre Performance

Music is not a thing at all but an activity, something that people do.  
(Christopher Small, 1998:2)

Entendo que o termo *performance* possui diversas conotações, no pensamento social contemporâneo. Entretanto, apesar das discrepâncias em relação à sua interpretação, há sempre uma confluência para o pensamento que liga a performance a um espaço interdisciplinar, que se constitui com a presença de três partes, o produtor, o executor e o receptor, e que termina por entrecruzar gêneros performativos como a música, dança, festas, rituais, teatros, encenações da vida quotidiana, dentre outros. Assumo, portanto a aceção do conceito de *performance* a partir da perspectiva de Richard Bauman:

as a mode of communication, a way of speaking, the essence of which resides in the assumption of responsibility to an audience for a display of communicative skill, highlighting the way in which communications is carried out, above and beyond its referential contents (1998:3).

Surge a importância de destacar a performance com o intuito de estabelecer uma direta relação com o acontecimento musical. Está implícito no acontecimento musical um conjunto de elementos dinâmicos e por vezes inesperados que reforçam os componentes relativos ao entendimento de performance considerado nesta tese. Sustento esta hipótese, adotando também como referência a reflexão proposta pela historiadora Vanda Freire que vem corroborar com as definições de performance já apresentadas neste trabalho. A autora ressalta que:

as situações de performance serão sempre entendidas como manifestações interpretativas, condicionadas social e historicamente, portanto também inseridas em processos mais amplos de concepção estética ou mesmo da expectativa do intérprete e dos receptores desta interpretação. Ou seja, não se entende a interpretação musical como pré-determinada pelo autor ou por uma época (...) a performance estará sempre sendo atualizados por novas escutas, novos entendimentos, novos momentos da história etc.. Os próprios limites da performance são considerados relativos, pois alguns aspectos do ritual da interpretação, assim como a interação com os expectadores, entre outros aspectos podem ser ou não incluídos nesses limites (2010:22-23).

Retomamos a epígrafe deste tópico, proposta por Christopher Small, que reforça o conceito de performance, de modo a ser indissociável de elementos estéticos, formais e estruturais da música. Nesta perspectiva, adoto a reflexão sobre música de Small que considera que a

importância e o real significado da música não reside nas qualidades musicais, mas sim, na sua prática pelos diferentes atores. O autor afirma que “performance does not exist in order to present musical works, but rather, musical works exist in order to give performers something to be performed” (p.6). Para Small, a performance musical é mais rica e complexa quando ampliamos nossa atenção no conjunto de relações que constituem a performance e não se concentra a atenção exclusivamente na música em si e no efeito causado no indivíduo que a escuta, e desta maneira, é possível entendermos que o papel da música não é individual, mas social. Para o autor, isso sim é fundamental para entendermos esta atividade chamada música. (1998:6-9)

### Sobre mediadores

The cultural mediation works as a bridge, a link between the artist, the work and the public to whom this is directed. The artist is the person that will talk about its work possessing the truths of a lived process. It is a necessity of the current historical moment, the conscience of these questions that rose sometime ago and it will be approached more and more.  
(Ana Lisboa, 2006) <sup>9</sup>

A análise do acontecimento musical será operada incluindo o reconhecimento da trajetória de alguns mediadores/operadores culturais, personagens centrais que viabilizam esses processos sociais. Neste trabalho, o termo mediador cultural designa o cidadão que circula e transita entre diferentes contextos e estratos sociais. Este termo foi cunhado por Michel Vovelle, historiador francês, que no seu livro, *Ideologias e Mentalidades* refere que “O mediador cultural, nas diversas feições que assume, é um guarda de trânsito. Situado entre o universo dos dominantes e dos dominados, ele adquire uma posição excepcional e privilegiada, ambígua também, na medida em que pode ser visto tanto no papel do cão-de-guarda- das ideologias dominantes, como porta-voz das revoltas populares” (1985:214). Esta proposta de Vovelle parece ser bastante pertinente na sua adequação ao meu trabalho, sobretudo quando articulada coma sugestão de Ruth Stone sobre o “operador cultural”. Stone define operador cultural como aquele que serve “to create connection between the performance, event and the other aspects of culture, connecting elements that everyday life may appear dissimilar and unrelated” (2010:3). Estes indivíduos estabelecem uma relação com o meio, com territórios de mediações interculturais, possibilitando encontros de grupos sociais de várias procedências e que, portanto, tiveram um impacto na vida musical da cidade.

---

<sup>9</sup> [http://portal.unesco.org/culture/es/files/30200/11415098201ana\\_lisboa.pdf/ana%2Blisboa.pdf](http://portal.unesco.org/culture/es/files/30200/11415098201ana_lisboa.pdf/ana%2Blisboa.pdf)

Foi a partir desta orientação que procurei centrar o meu trabalho na análise de alguns indivíduos que tiveram efetivo papel de mediador ou de operador cultural. Escolhi, em especial, Rômulo Paes<sup>10</sup> e seu parceiro Gervásio Horta<sup>11</sup>, sobretudo por atentar que a atuação musical do primeiro se inseriu em um contexto social e temporal no qual é possível perceber as transgressões propiciadas pela atividade musical em relação à ocupação originariamente conjecturada no plano da cidade. Ora, os mediadores e operadores são sujeitos que atuam sobre o evento através da performance da música e propiciam uma ação de transformação. Assim, o acontecimento musical que extrapola o ato da *performance*, proporciona a possibilidade de inesperadas convivências, transcendendo o tempo e superando os limites de regras impostas na construção de espaços praticados.

### Sobre espaço/cartografia

Os mapas sempre manobram a realidade que pretendem demonstrar. Na década de 1940, o filósofo polaco americano, ao se referir à consequência lógica do mapeamento como um poderoso ato imaginativo, cunhou a frase “o mapa não é o território” (...) Assim como na relação entre a linguagem e o objeto que esta significa, o mapa nunca pode consistir no território que tem como proposta representar. O território “never gets in it at all”.  
(Jerry Brotton, 2013:7)

Relativamente à cartografia, adoto a ideia proposta por dois autores: Boaventura Souza Santos e Antonio García Gutiérrez. O primeiro descreve no seu livro *Epistemologia do Sul* (2009), sobre as primeiras linhas que separaram o velho e o novo mundo. Santos relata sobre as linhas abissais que “emergem em meados do século XVI como *amity lines* (linhas de amizade)” estabelecidas entre França e Espanha. Com estas linhas cartográficas, pela primeira vez no mundo, de acordo com o autor, foi abandonada a ideia de uma ordem global comum, estabelecendo uma dualidade abissal entre os territórios de ambos os lados da linha. Ele

---

<sup>10</sup> Rômulo Paes foi advogado, jornalista, compositor, redator, apresentador, cantor, radialista, animador cultural. Nasceu em Paraguassú, em 27 de Julho de 1918 e morreu em 5 de outubro de 1982. Ocupou lugar no cenário cultural da cidade como diretor artístico das rádios Guarani e Mineira. Lançou nome de grandes cantores e compositores entre eles Dalva de Oliveira. Foi vereador e autor de mais de 150 músicas, quase todas gravadas pelos melhores cantores da época. Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/romulo-paes/dados-artisticos>, consultado em maio 2009.

<sup>11</sup> Gervásio Barbosa Horta, é cantor e compositor nascido em uma família de musicistas em 2 de agosto de 1937 em Teófilo Otoni, no Estado de Minas Gerais. A avó e a mãe foram professora de piano. Em 1954 a família mudou-se para Belo Horizonte. Dois anos depois mudou-se para o Rio de Janeiro, onde cursou Administração na Fundação Getúlio Vargas. No ano de 1959 retornou a Belo Horizonte, onde trabalhou na Revista Silhueta. Foi assessor nomeado especial do Governo de Minas, cargo que manteve até 1996, quando se aposentou. Trabalhou também no jornal Última Hora, montou uma agência de publicidade e dedicou-se a compor jingles políticos e comerciais. Iniciou a carreira artística como jinglista, compôs marchinhas de carnaval, e várias canções em parceria com Rômulo Paes, como que um cronista musical da cidade de Belo Horizonte. Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/gervasio-horta/biografia>, consultado em janeiro 2010.



desenvolve o seu pensamento afirmando que o “carácter abissal manifesta-se no elaborado trabalho cartográfico investido na sua definição, na extrema precisão exigida a cartógrafos, fabricantes de globos terrestres e pilotos, no policiamento vigilante”(pp. 23-28). Com opinião convergente, Antonio García Gutiérrez, apresenta sob outra perspectiva as divisões e fronteiras estabelecidas nas diversas cartografias. No seu trabalho apresentado em Granada no VII Congresso Internacional sobre Organización del Conicimento, o autor descreve a cultura de fronteira e a lógica demarcacionista. Gutiérrez enfatiza que a fronteira é um

lugar complejo de saberes, sensibilidades afectos, favorece la adopción de una nueva y poderosa concepción sobre el sentido del limite (...) un espacio simbólico en que lo que cuenta son tanto los puntos de conexión como los puentes de ruptura (2002:29).

É nesta aceção que utilizo este conceito, a fim de fundamentar os desígnios implícitos na cartografia de Belo Horizonte. Percebe-se no seu projeto a presença de uma concepção política no planeamento que ao recortar os espaços, estabeleceu limites e fronteiras e determinou lugares para as diversas atividades da vida social, cultural e laboral desta cidade. Especificamente na nova capital o mapa representa e impõe fronteiras, mas, efetivamente a música não se reduz a isso.

Por ser uma metrópole relativamente nova (pouco mais de cem anos atualmente), planeada, com data e hora marcada para nascer, foi possível delinear algumas características desta urbe que talvez não fossem tão facilmente detectadas em outros centros urbanos que surgiram e cresceram naturalmente, ou seja, cidades que partiram de um núcleo habitacional estabelecido, que se desenvolveu. Tal fato permitiu, conforme os objetivos desta tese, vislumbrar o nascimento e amadurecimento do acontecimento musical da nova cidade, já que não havia uma história anterior a considerar. O antigo arraial do Curral del Rey, foi completamente destruído, as casas demolidas e seus habitantes, na sua totalidade, foram obrigados a mudar para outras localidades, principalmente para Venda Nova (cidade limítrofe com Belo Horizonte) e “cederem” o local para a construção da nova capital. A este respeito, a geógrafa Alícia Penna constata que o urbanista Aarão Reis, idealizador da cidade, concebeu o projeto da nova capital desconSIDERANDO a existência do pequeno arraial, com suas edificações e habitantes. O arraial foi demolido, restando somente um casarão, sede de uma fazenda, que posteriormente foi transformado no Museu Histórico Abílio Barreto. A historiadora afirma que foi “tardia a tentativa de preservação do que já havia se perdido” (1997:102). Sendo assim,

é possível mapear o processo da formação desta sociedade e consequentemente da atividade musical da cidade.

Sendo assim, torna-se premente uma investigação que abrange as implicações advindas do que denomino acontecimento musical e suas inferências na cartografia da cidade. Tenho como objetivo estabelecer a relação entre a música e seu espaço de produção, e ainda, como no acontecimento musical a música reage em relação às forças antagônicas provenientes do espaço onde ela é produzida e praticada. Como desenvolverei adiante, o aspecto central da fluidez, de “espacialidade e portabilidade da música” (Sardo, 2011:92) reconfigura o maceramento do espaço desta cidade que nasce circunscrito em uma narrativa autoritária. A música, assim como a atividade humana tem uma dinâmica própria e não se compadecem com a imposição de lugares, fazendo com que o espaço urbano seja um lugar de simultaneidade de diferenças, e não de exclusão ou segregação. Esta conjuntura urbana mostra-nos que a música efetivamente não é passiva com a ordem que a urbe quer construir. Belo Horizonte, na sua gênese, teve seu projeto subvertido pela própria música, fato este que desencadeou novas formas de convivência e criou novos espaços de socialização. Por outro lado, as pessoas com autoridade musical, como neste caso, Rômulo Paes podem mostrar que é possível subverter o que estava à partida convertido: construir lugares para a música. Evidencia-se que este músico e personagem na história da cidade sinaliza, por um lado um momento de conclusão e, por outro, uma mutação de uma fase no cenário da atividade musical de Belo Horizonte. Este é o argumento que pretendo desenvolver no decorrer deste trabalho, a partir do entrecruzamento de dados e informações desenvolvidos nesta pesquisa.

Michel Foucault, um dos pioneiros a refletir sobre espaço, o indivíduo, a sociedade e as relações de poder que se estabelecem através do mesmo, observa a possibilidade de como a arquitetura pode ser exercida como um elemento de suporte que garanta a ocupação das pessoas no espaço, que determina os canais de circulação destas pessoas bem como as codificações advindas destas relações, e escreve que, “(...) it is not only considered as an element in space, but specially thought of as a plunge into a field of social relations in which it brings about some specific effects”(1995:169). No caso específico da planta de Belo Horizonte, estas relações sociais, os lugares de circulação, de ocupação e transformação, de relações sociais, referidos por Foucault, se manifestam de maneira concreta na realidade social de Belo Horizonte, como componentes transformadores na formação da sociabilidade de uma sociedade.

## **Sobre o acontecimento musical**

Music has thus played a significant part in the way that cities are lived and experienced, and it has also encouraged listeners to imagine and value the urban environment in particular ways. In turn, the changing urban environment has influenced musical cultures and sounds.  
(Cohen, 2007:20)

Neste trabalho opto por usar o conceito de acontecimento musical ao invés do conceito estrito de música ou de evento. O acontecimento musical interessa como tema de reflexão neste trabalho ao permitir reconhecer, a partir das inesperadas convivências, as fraturas e transformações no projeto da modernidade da cidade de Belo Horizonte. A cidade parte de um projeto organizado que impede promover a mobilidade e a interação social, onde, ao construir a própria matéria implica na ausência de uma transformação social. A nova capital estava preparada para eventos que, no entanto, foram superados através do acontecimento.

Desta maneira, cabe explicitar as características que definem o acontecimento musical assim como ressaltar as que o diferem do evento. O evento, como exposto no modelo teórico, envolve a performance, que por sua vez ocorre em um determinado espaço, e, inevitavelmente, a presença dos mediadores: performer e audiência. Os eventos são programados, agendados, com lugar e hora marcados; tem uma duração prevista, um performer(s) e um repertório previamente definido, e a música é o objeto da comunicação entre o performer e a plateia. De maneira geral, o evento é uma ocasião que proporciona uma troca, uma experiência, uma vivência de natureza estética.

Por sua vez, o acontecimento musical envolve todos os elementos presentes no evento, mas com outros atributos e especificidades. O Espaço no acontecimento musical, não é necessariamente definido; ocorre em um bar, em uma esquina de uma rua, em uma casa de dança, em um estabelecimento público, entre outros, o que lhe confere o atributo da portabilidade. A duração da performance não é prevista; embora seja possível ter um horário para começar a performance, em uma casa de show ou em um bar, não tem hora para acabar. Quanto aos mediadores, constata-se que o performer(s) pode estar previamente definido, mas músicos de outros grupos podem se agregar, ou serem espontaneamente convidados a tocar. O repertório a ser executado, mesmo que tenha sido programado, não há obrigatoriedade ou rigor de cumpri-lo. O público, ou a audiência, nem sempre estão no local pela mesma motivação; é diverso, pode se alterar durante a performance, e ainda, não sabem exatamente

que música vão ouvir. No acontecimento musical, o público interage entre si, e por vezes entre este e o performer(s). Pode-se perceber que o acontecimento musical provoca uma resposta social, não apenas no que ele espelha no processo individual, mas no coletivo; a música exerce um papel aglutinador, proporciona trocas e convívios que de maneira geral é uma o evento se transforma em acontecimento que extrapola o evento. O acontecimento musical é um momento que promove uma experiência além da estética, mas também uma vivência relacional, dinâmica, social.

Assim, se por um lado, os eventos musicais reiterariam a cidade projetada e ideal, por outro, o acontecimento musical é transformador ao atuar no projeto da cidade, e, na medida em que estabelece uma nova ordem a partir da mobilidade social, permitiria reconhecer o espaço praticado, a cidade vivida, assim como os territórios fluidos.

Com base nestas premissas, defendo neste trabalho uma conjectura baseada no que denomino acontecimento musical, na qual a música estabelece relações de horizontalidade que não se limitam às qualidades estéticas da obra de arte assim como extrapola e não se compadece de uma hierarquia vertical prescrita na organização do espaço por uma projeção exterior a ela. Reitero o aspecto de fluidez da música e sendo assim, ressalto a hipótese de que não há como cristalizar a música territorialmente ou cercá-la por muros.

O acontecimento musical neste trabalho, é entendido como o conjunto de manifestações decorrentes das mais diversas atividades humanas, que através da música e por causa dela, subvertem uma ordem pré estabelecida. Entende-se por isso a formação de grupos voltados para a execução de diversos géneros musicais, as diversas formações musicais, as festividades populares, e sobretudo as manifestações musicais espontâneas, imprevisíveis e transformadoras que ocorrem principalmente em espaços não institucionalizados, como por exemplo os bares, cafés, ruas e esquinas além de alguns personagens que atuam nestes momentos e lugares.

## **1.2 Metodologia**

Esta investigação se implementou em linhas metodológicas, distintas e complementares, e portanto o esboço desta pesquisa se definiu a partir de algumas fontes, designadamente a pesquisa arquivística, bibliográfica e o trabalho de campo. Devido à extensão do recorte

cronológico da pesquisa, tive que lidar com duas fontes principais, que foram, um conjunto de entrevistas e paralelamente a consulta de revistas e jornais da época referida. Entretanto, no decorrer desta inquirição, constatei que os arquivos, me contam uma parte da história. Segundo a observação de Agamben (2003:74), o arquivo é por definição “o que sobrou do passado, o restolho de um tempo.” Sendo assim, eles não são, por si só, suficientes para compor uma história, ou seja, para estabelecer um diálogo entre um passado e um tempo presente. Nesta inquirição, se fez fundamental recorrer ao passado a fim de recompor e compreender a formação desta sociedade bem como as dinâmicas sociais, as atividades musicais também em um tempo presente. A este respeito, Edward Said observa que a

invocação do passado constitui uma das estratégias mais comuns nas interpretações do presente. O que inspira tais apelos não é apenas a divergência quanto ao que ocorreu no passado e o que teria sido este passado, mas também a incerteza se o passado é de fato passado, morto e enterrado, ou se persiste, mesmo que talvez sob outras formas. (1995:33)

Para fundamentar este estudo, recorri a uma revisão bibliográfica sobre trabalhos recentemente desenvolvidos sobre a cidade de Belo Horizonte, através dos quais foi possível obter informações significativas do processo de construção da cidade, de aspectos históricos que não obteria em outras fontes, do ambiente cultural no início da nova capital, e que são, nomeadamente o trabalho de Vanessa Padrão e Vasconcelos Paiva (1993), *La Rádio en Chaire et en Voix*, que aborda a história das Rádios da cidade; o de Anny Jackeline Torres Silveira (1995), *A Capital e o Sonho de uma Petit Paris, os cafés no quotidiano de Belo Horizonte: 1897-1954*, que trata dos Cafés de Belo Horizonte; o de Vera Chachan (1994), *Memória dos lugares em um tempo de demolições. A rua da Bahia e o bar do Ponto na Belo Horizonte das décadas de 30 e 40*, que versa sobre a Rua da Bahia; Regina Helena Alves da Silva (1991) *A cidade de Minas*, que estuda o processo de construção da cidade de Minas; o de Letícia Julião, (1996), *Belo Horizonte: itinerários da cidade moderna (1891 – 1920)*, que analisa a “modernidade” em Belo Horizonte; Pimentel, Thais Velloso Cougo, 1989. *A Torre Kubitschek – Trajetória de um projeto em 30 anos de Brasil*; o de Wanessa Pires Lott, (2009), *Cenas Festivas da/na cidade de Belo Horizonte: 1897-1922*, que aponta para a conduta tradicional da população de Belo Horizonte nos festejos religiosos e cívicos da cidade, dentre outras que me auxiliaram no levantamento de fatos relativos à concepção e construção da nova capital de Minas Gerais em fins do século XIX e à fundamentação teórica desta tese, cito ainda a tese de doutoramento de Maria Teresa Mendes de Castro (2012) *A Formação da Vida Musical de Belo Horizonte: sua organização social em torno do ensino de piano de 1890 a 1963*, que tem como título a Formação da vida musical de Belo Horizonte, mas entretanto

com o enfoque sobre o ensino de piano nesta cidade. Este conjunto de teses, cada uma possui as suas especificidades, versando através de diversos enfoques acerca da história e formação de Belo Horizonte. Compreendo que nenhuma história nos transmite uma verdade, entretanto estas pesquisas abarcam uma gama de informações e reflexões que apresentam algumas afinidades com o meu objeto de estudo, fato este que me permitiu delinear com concisão um perfil do processo da edificação e da estruturação da nova Capital. Entretanto, apesar de tratarem de aspectos históricos, sociais, culturais, festivos, estes trabalhos não estabelecem nem têm como foco específico a contraposição da criação de lugares e espaços promovidos pela atividade cultural, especificamente pela música. Eles pertencem a uma das maneiras de contar a história de uma cidade e seus habitantes. Acredito, que pelo acontecimento musical, seja possível perceber uma outra vertente da história desta cidade, do comportamento dos seus habitantes e de suas práticas sociais. Inegavelmente o mapa desta cidade revela em suas linhas o segregacionismo impregnado na mentalidade dos governantes da época. Entretanto, ao olhar para este mesmo mapa sob a perspectiva da música, pelo acontecimento musical, nestas mesmas linhas, não se encontram as barreiras nem as divisões hierárquicas de convivência e socialização.

Concomitante, ainda aquando do meu trabalho de campo, tive acesso a crônicas e livros históricos sobre a música em Belo Horizonte. Entretanto, relativamente a este referencial bibliográfico, a ampla maioria das publicações faz alusão à música em Belo Horizonte sob diferentes perspectivas, sem abordar o que chamo acontecimento musical. Em nenhuma destas publicações foi possível verificar a existência de trabalho que relacionasse ou que tivesse como proposta estabelecer as possíveis relações no contraponto entre a música e a cartografia da cidade, ou mesmo entre a música e os aspectos sociais e relacionais na conformação da população em Belo Horizonte.

Por outro lado, as entrevistas me auxiliaram a trazer reminiscências do passado ao presente. Entretanto, os testemunhos partem sempre de memórias relativas, vinculadas às percepções e ao ponto de vista do entrevistado. Desta maneira, foi também necessário entrecruzar as informações das diversas fontes averiguadas.

No primeiro momento, averigui pesquisa arquivística com o objetivo sondar o ambiente social e musical da cidade desde seu início. Para tanto, averigui os acervos do Arquivo

Público Mineiro<sup>12</sup>, do Arquivo da Cidade de Belo Horizonte<sup>13</sup> e da Hemeroteca da Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa<sup>14</sup> bem como o acervo particular do pesquisador, músico e poeta Marcelo Dolabela.

Além de documentos historiográficos, estes arquivos possuem em seu acervo e disponibilizam para consulta diversas publicações periódicas alusivas ao período analisado que se referem à história, à construção da cidade e a lugares determinados para a música, como por exemplo: os bares, os salões de bailes, o teatro, as instituições e as bandas musicais, os clubes, a rádio, entre outros.

No que concerne às fontes pesquisadas, o Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte disponibiliza algumas coleções de periódicos, revistas, jornais, entre outros, que, através de um olhar atento aos elementos relacionados ao cotidiano social de Belo Horizonte, foi possível

---

<sup>12</sup> O Arquivo Público Mineiro – APM, superintendência da Secretaria Estadual de Cultura, é responsável por planejar e coordenar o recolhimento de documentos produzidos e acumulados pelo Poder Executivo de Minas Gerais, assim como de documentos privados de interesse público.

Uma vez integrados ao acervo, a instituição tem a missão de tratar e preservar esses documentos com o objetivo de colocá-los à disposição da sociedade. Nesse sentido, para facilitar e ampliar o acesso ao acervo do APM, na sua sede ou por meio da Internet, nasceu o SIA/APM, base informatizada que concentra os instrumentos de pesquisa e parte dos documentos do APM. Nela estão disponíveis para consulta: instrumentos de pesquisa, milhares de documentos, fotografias, filmes e a coleção centenária da Revista do Arquivo Público Mineiro. O acervo do Arquivo Público Mineiro é constituído por documentos produzidos e acumulados por órgãos da Administração Pública de Minas Gerais e por arquivos privados, abrangendo desde o século XVIII até o século XX. Além de manuscritos e impressos, reúne mapas, plantas, fotografias, gravuras, filmes, livros, folhetos e periódicos.

<sup>13</sup> O Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH) é o órgão da Prefeitura responsável pela gestão, guarda, preservação e acesso dos documentos produzidos ou recebidos pelo poder executivo municipal. Criada em 1991, a instituição cuida também de parte do acervo da Câmara Municipal de Belo Horizonte e de documentos privados de interesse da população belo-horizontina. No APCBH encontram-se documentos textuais, revistas, mapas, plantas, projetos arquitetônicos, cartazes, fotografias, filmes, registros sonoros, dentre outros. Em sua sede, há também uma biblioteca voltada para a história da cidade.

Compõem o acervo do APCBH coleções e fundos que apresentam enorme variedade de informações sobre a cidade. Há documentos sobre o processo de criação da capital mineira, fotografias produzidas pela Assessoria de Comunicação da PBH desde 1950, documentos oriundos da antiga Secretaria Municipal da Fazenda (1891-1989) – tais como dívidas públicas, recolhimentos de impostos sobre profissões e pagamentos de serviços ligados às mais diferentes atividades desenvolvidas na cidade –, e um grande acervo de projetos arquitetônicos da cidade de Belo Horizonte.

Para garantir o acesso a toda essa documentação, profissionais de diversas áreas trabalham em ações que envolvem gestão de documentos, conservação, organização e arranjo dos conjuntos documentais

Para auxiliar a pesquisa são disponibilizados instrumentos como guia, inventários, catálogos e outros, além de ser possível a pesquisa pela internet. O site da instituição traz as coleções de revistas e dos relatórios dos prefeitos, bem como diversas informações sobre o Arquivo Público, suas atividades, eventos, instrumentos de pesquisa e outras publicações.

<sup>14</sup> A Hemeroteca Histórica compõe as Coleções Especiais da Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa. Guarda um valioso acervo de jornais e revistas históricos e raros, muitos deles registrando a história de Minas Gerais desde 1825, além de títulos nacionais e estrangeiros. Seu acervo é composto de 1.206 títulos de jornais e 581 títulos de revistas. A Hemeroteca desenvolve um projeto de digitalização dos jornais mineiros, no qual estão disponibilizados para consulta mais de 1 milhão de imagens, aumentando o acesso e preservando os originais. Entre os periódicos, destacam-se revistas como *Alterosa*, *O Cruzeiro*, *Manchete*, *Fon-Fon*, *Punch*, *L'Illustration*, além dos jornais *Diário de Minas*, *O Diário*, *Estado de Minas* e *Minas Gerais*.

perceber como se caracterizava a vida cultural e musical desta cidade, desde o seu planeamento, construção, inauguração em 1897, até os anos de 1950, recorte temporal delimitado por esta pesquisa. Note-se que no momento de consulta aos referidos documentos, entre os anos de 2010 e 2011, o Arquivo Público não havia digitalizado as revistas. Dessa maneira tive a oportunidade de manusear os originais, que se encontravam organizados em caixas por títulos, temas e datas de publicação. Evidencia-se em cada fascículo um conteúdo bastante variado como crónicas, poemas, alusões à programação cultural da cidade, incluindo concertos, agenda de programas de rádio, festas de rua, carnaval, bailes, notas de eventos sociais, casamentos, nascimentos, programações dos cinemas, bares, além de muita propaganda comercial. Estas informações me auxiliaram a mapear as atividades musicais da cidade, formais e informais, além de compreender e contextualizar a dinâmica social e cultural da antiga Belo Horizonte. Os detalhes encontrados nestas edições, possibilitaram com mais acuidade perceber a maneira pela qual esta sociedade se formou, os diferentes modos de vida e entretenimento. Apesar de serem claramente idealizadas para atingirem a elite da população belorizontina, encontram-se fascículos dirigidos às comunidades específicas dos imigrantes Italianos e trabalhadores, e demais habitantes dos diversos bairros da cidade. Foi curioso notar que o conteúdo de algumas revistas, extrapola os limites locais, e chegam a abordar fatos ocorridos em diversos outros países, sobretudo em Portugal.





Figura 2: Revista *Alterosa*, nº 21, dezembro de 1941, Arquivo de Belo Horizonte.



Figura 3: Revista *Alterosa*, nº 49 maio de 1944, Arquivo de Belo Horizonte

Priorizei como fonte de informação as *Revista Alterosa* (1939 a 1964), c.16/X-001 a 067, *Revista Bello Horizonte* (12-1933 a 12-1947), c.16/X-001 a 067 e a *Revista de Cultura Acaiaca* (11-1948 a 08-1957), c.19/X-001 a 054 devido ao fato de apresentarem um maior conjunto de volumes, com informações substanciais relativas ao meu foco de investigação, ou seja, a dinâmica da vida social e musical da sociedade belorizontina, assim como os eventos musicais formais e informais que aconteciam nesta cidade.

Entretanto os outros volumes existentes no acervo ilustram e corroboram com o que pretendo desenvolver nesta investigação. Estes periódicos são, nomeadamente: da *Revista Novo Horizonte* (mensário, 09-1910 a 01 1911), *Revista Vita* (07-1913 a 09-1916), *Revista Vida de Minas*

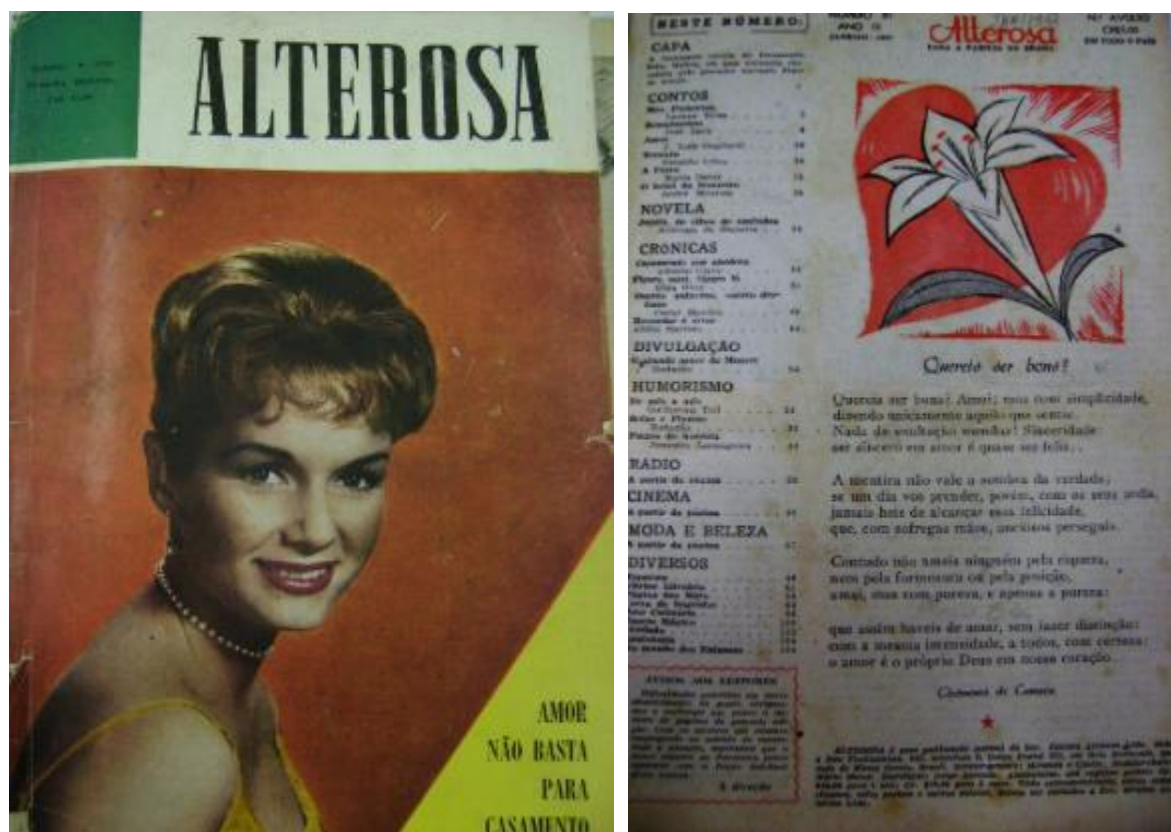


Figura 4: Revista *Alterosa*, nº 49 maio de 1944, Arquivo de Belo Horizonte

(11-1915 a 09-1916), *Revista Comercial* (10-1915 a 11-1916), *Revista Tank* (02 1919 e 11 1920), *Revista Novela Mineira* (01-1922), *Revista da Associação Beneficente Tipográfica* (04-1925), *Revista Cidade Vergel* (06-1927), *Revista Yara* (12-1927), *Revista Semana Ilustrada* (01-1928 a 12-1928), *Revista Silhueta* (03-1932 e 05-1935), *Revista Económica* (06 e 07-1935), *Revista Arcus* (08-1936), *Revista Minas Ilustrada* (12-1936), *Revista Metrópole* (09 -1937), *Revista Produção* (07-1938), *Revista Leitura* (06-1939 a 08-1942), *Revista BH na palavra do Prefeito Juscelino Kubitschek* (1944), *Revista Novidades* (01-1944 a 07-1945), *Revista Minas T nis* (12-1944), *Revista Turismo* (05-1961), *Revista Flor da Terra e P  de Moleque* (1980), *Revista Beag * (1976), *Revista Minas Gerais* (1961), *Revista Aurora*(1897), que de acordo com os registos, teria sido a primeira publicação de Minas Gerais.

Foi realizado, paralelamente, um levantamento no acervo da hemeroteca de Belo Horizonte, onde tive acesso a diversos jornais publicados na cidade, também com o propósito de fazer

um rastreamento sobre a atividade musical, dos modos de conviver e socializar, do cotidiano da cidade entre as décadas abarcadas pela pesquisa. Neste sentido, o jornal *Bello Horizonte* (1905-1915), me oferece uma gama de informações significativas, que complementaram as informações necessárias para a construção do trabalho. Entretanto outros jornais foram folheados, alguns fotografados e auxiliaram-me a montar o corpo desta pesquisa. Estes são, nomeadamente:

*O Correio da Tarde* (1955-1956), *O Correio do Dia* (1931-1954), *O Diário* (1935-1972), *Folha de Minas* (1934-1964) e *Actualidades de BH* (1906-1927), bem como jornais que ainda se encontram em circulação nos dias de hoje, como o *Diário da Tarde*, *O Diário do Comércio e o Estado de Minas*, ainda em circulação até os dias de hoje. Além destes periódicos, de publicação diária, me deparei com uma enormidade de outros jornais e publicações diversas, editados em Belo Horizonte, mas que infelizmente apresentam muito poucos exemplares, sendo que alguns deles são simplesmente volumes avulsos. A saber:

*Animus* (1912), *O Arauto* (1922 -1958), *O Arrepiado* (1921), *O Astro* (1906), *Aurora* (1897), *Avante* (1924), *A Bandeira* (1933), *A Batalha* (s/d), *O Binóculo* (1908), *A Bulgarinha* (1931), *Butina* (1956), *O Cadafalso* (1927), *Calunga* (1927), *A Capital* (1929), *O Chicote* (1916), *Cine Jornal* (1931), *A cobra fumando* (1951), *Correio da Tarde* (1917-1918), *Correio Mineiro* (1927-1933), *O Cravo* (1906), *O Debate* (1934-1955), *O Dia* (1935), *O Diabo* (1906), *Diário de Notícia* (1907-1912), *Diário do Povo* (1907-1929), *Diário Popular* (1921), *Excelsior* (1922-1943), *A Faísca* (1916), *OFlirt* (1918), *A Flor* (1907), *Folha do Dia* (1910-1930), *Footing* (1921), *O Galeno* (1907), *O Gato Preto* (1929), *Geração*(1946-1952), *O Horizonte* (1923-1933), *Itália Nova* (1928), *O Japenga* (1918), *Jornal do Povo* (1899-1956), *O Kalouro* (1928), *Matakins* (1909-1919), *A Moda* (1909), *A Noite* (1915), *A Notícia* (1913-1920), *A Nova Estação* (1922), *Novidades* (1919), *O Operário* (1903-1928), *o Palládio* (1920), *O Papagaio* (1916-1928), *O Patrocínio* (1913), *Pequeno Jornal* (1914), *O Pirolito* (1928-1929), *O Poder* (1972), *O Povo* (1904), *O Prelúdio* (1907), *A Prensa* (1956), *A Província* (1907), *Quasi* (1910), *A República* (1910), *A Renascença* (1914), *A Rua* (1907-1908), *O Sino de Santa Teresa* (1923-1933), *A Tarde* (1912), *União Popular* (1910), *A Vanguarda* (1906-1924), *Vida Nova* (1938).

Estas publicações, variam na sua periodicidade. Algumas são de publicação semanal, outras mensais, outras quinzenais. Nenhuma das coleções está completa, sendo que algumas delas somente apresentam um ou dois volumes, o que não me permitiu detectar com precisão a frequência com que eram editadas e em alguns casos a duração de sua publicação.



Figura 5: Jornal *Bello Horizonte*, Anno II, Num, 20, 19 de Janeiro de 1896

Com o intuito de embasar a vertente histórica da formação desta cidade, lancei mão de documentos que são os relatórios dos Prefeitos, desde a criação da Prefeitura Municipal em 1898. Nestes relatórios constam dados sobre o plano e o projeto da cidade que explicam detalhadamente a proposta de delimitação dos bairros e das zonas da cidade, da distribuição



de casas para a população, bem como projetos e obras a serem executadas, documentos relativos às despesas, nomeações para cargos etc.

Ainda como parte da pesquisa arquivística, tive acesso à *Revista do Arquivo Público Mineiro*, digitalizada pela Fundação João Pinheiro, em parceria com este Arquivo, composta de cinco Cds. O conteúdo desta revista também é de cariz histórico e apresenta documentos relativos à história de Minas Gerais a partir do ano de 1896.

Em outro ângulo da investigação, as entrevistas que realizei foram incorporadas a esta pesquisa como principal corpo de fontes, nas quais me apoio ao desenvolver as questões apresentadas. Estas entrevistas apresentam singularidades devido ao fato de que os entrevistados atuaram em diferentes campos de trabalho, em diferentes momentos na história de Belo Horizonte. Privilegiei neste conjunto músicos dos mais diversos segmentos da cidade, bem como jornalistas, comentadores culturais, radialistas e estudiosos da história de Belo Horizonte. Julgo portanto, sobretudo a partir das entrevistas, que foi possível me aproximar da experiência musical de uma época, através da vivência destes indivíduos. Entrecruzando a fala dos entrevistados com as outras fontes, fica evidente que estes indivíduos têm e tiveram uma representação no cenário musical da cidade e que corroboram na abordagem que sugiro a partir do acontecimento musical e dentro das relações que estabeleço durante a reflexão sobre o espaço e a música.

Dentre este conjunto de entrevistas, alguns jornalistas, cronistas de jornais da cidade, escritores e estudiosos de Belo Horizonte, me proporcionaram uma visão de aspectos da rotina, dinâmica social e musicais que abordarei no cotidiano da cidade. Marcelo Dolabela, (poeta e escritor), Afonso de Souza (jornalista aposentado, comentador da coluna cultural do jornal Estado de Minas), Carlos Felipe<sup>15</sup> (ex jornalista e crítico cultural do jornal Estado de Minas), Plínio Barreto (ex jornalista do jornal Estado de Minas), Acyr Antão (cantor, compositor e radialista), Gervásio Horta (músico e compositor, um cronista musical da cidade de Belo Horizonte), Cláudia Paes, advogada, filha do personagem Rômulo Paes, Fernando Brant, músico e compositor belorizontino, um dos fundadores do Clube da Esquina, Elzelina

---

<sup>15</sup> Carlos Felipe Horta, filósofo, sociólogo, folclorista e jornalista. Atuou como jornalista nas rádios Itatiaia, Guarani, Mineira, Universidade e Inconfidência. Foi colunista cultural dos jornais Estado de Minas, Jornal da Cidade e Diário da Tarde. Trabalho como redator e editor de notícias na TV Alterosa e Itacolomi. Criou movimentos musicais no estado de Minas Gerais como Seresta ao Pé da Serra, a Missa Conga, Mesa de Boteco, Poesia na Praça etc. (Academia de Letras do Brasil- Seccional Estadual Minas Gerais, Julho 2011).

Dóris dos Santos, conhecida por Doris, cantora, sambista de Belo Horizonte, Coronel Jonas, presidente do Clube do Choro de Belo Horizonte, Marilton Borges, músico e compositor de Belo Horizonte.

Entretanto, lancei mão de um outro grupo de entrevistas com compositores e instrumentistas que ainda atuam em Belo Horizonte. Estas foram com os músicos Marcos Flávio de Aguiar Freitas, trombonista, professor da Universidade Federal de Minas Gerais, e também músico do Copo Lagoinha (grupo de Choro de Belo Horizonte), Ronaldo Coisa Nossa e Zé do Monte, sambistas de Belo Horizonte, assim como alguns membros do clube do choro como Zito, pandeirista e professor de pandeiro, que atua em vários grupos de choro da cidade, Wagner, membro do clube do choro, que toca violão de sete cordas com frequência diária nos bares de choro, Zé do Monte, tipógrafo, compositor e sambista de fundo de quintal, Mozart, violonista atualmente com 90 anos, que atuou em vários grupos de baile e bares da noite da capital, Triskey, compositor e cavaquinista. O recurso a estas entrevistas como fonte de investigação, devido as singularidades das experiências dos entrevistados, assim como as diferentes memórias de épocas distintas, me possibilitou entender melhor em diferentes momentos, uma soma de características do panorama musical da cidade, perceber como se dava a dinâmica social desta cidade, além de apontar para espaços de socialização e lugares da música dos quais não obtive referência em nenhuma das outras fontes pesquisadas. Através dos relatos obtidos foi possível construir um conjunto de significações e ressignificações da vida musical em Belo Horizonte.

Nos dois momentos do trabalho de campo de agosto a outubro de 2010 e de julho a agosto de 2011, tive também a oportunidade de observar diferentes momentos da vida musical em diversos lugares, sobretudo nos bares da cidade, que, em sua maioria oferecem programação musical durante toda a semana. De maneira geral os gêneros musicais executados são choro e samba, com grupos formados muitas vezes pelos mesmos músicos. Estes bares são A Travessa, O Inusitado, Bar do Salomão, Clube do Choro, pedacinhos do Céu, Antonius, Bar do Cabral, Bar do Marilton. Estas observações foram documentadas com registros sonoros e de filmes e que viabilizou perceber as dimensões dos eventos, das diversas formações musicais, das instituições e lugares da música, e por fim, do que denomino o acontecimento musical. O entrecruzamento desta coleta de dados possibilitou congregiar fontes que sustentassem, nas mais diversas vertentes as questões que se apresentaram no início da inquirição.

O encadeamento dos capítulos deste trabalho, apoiam-se em pesquisa desenvolvida a partir de conceitos e reflexões propugnadas pela Etnomusicologia. Subsequente a este capítulo introdutório, que enuncia a problemática da pesquisa, desenvolve uma reflexão a partir de um modelo teórico, apresenta a metodologia adotada e a revisão bibliográfica, os demais capítulos articulam as práticas performativas associadas ao contexto social e cultural numa conjuntura urbana. Assim, o segundo capítulo, intitulado *A construção da cidade de Belo Horizonte: Do espaço ao mapa*, explica como se deu a construção e organização do espaço físico na nova capital, que através de estratégias presentes na elaboração de sua cartografia, termina por construir uma cidade de lugares demarcados, de fronteiras e muros, que intencionalmente dividiam classes e pessoas. O terceiro capítulo, *Cartografia dos lugares da música - O Evento*, elucida o panorama musical nos primeiros anos da vida de Belo Horizonte, e apresenta uma cartografia dos lugares da música na nova capital, apontando para o facto mesmo antes da cidade se edificar, a música já ecoava nas “terras” de Belo Horizonte. Já no quarto capítulo, *Cartografia da músicas dos lugares – O Acontecimento*, realço os territórios da música na cidade, destacando os lugares que foram transformados e ressignificados pelo acontecimento musical, objeto central desta tese, e que terminam por reordenar e redesenhar a ordem social de maneira a determinar uma nova cartografia em Belo Horizonte. O quinto e último capítulo, *Os Movimentos na cidade de Belo Horizonte- Os Músicos*, destaca as corporações musicais e os agentes musicais de Belo Horizonte que dinamizavam e recriavam a vida social da cidade através da música. Nesta tese, o acontecimento musical se estabeleceu como um dispositivo de ressignificação de espaços e práticas e, contribuiu para a transformação cultural e social criando uma nova cartografia na cidade de Belo Horizonte.



## Capítulo 2

### Construção da Cidade de Belo Horizonte

Os cartógrafos não somente representam o mundo, eles o constroem.  
(Jerry Brotton, 2013:7)

#### 2.1 do espaço ao mapa

Este capítulo dedica-se a tentar contextualizar historicamente o estado de Minas Gerais de modo a entender o perfil de formação da sua capital. Torna-se relevante compreender as possíveis conexões entre o processo de idealização e construção desta cidade e o acontecimento musical que, por sua vez, instiga o pesquisador a compreender os meandros intrínsecos à música produzida e praticada nos diversos espaços elencados por esta pesquisa. Assim, para melhor perceber o desenvolvimento da música nesta nova capital, torna-se necessário recuar na temporalidade de maneira a perceber a formação do estado de Minas Gerais antes da fundação e consolidação da nova capital.

Localizado na região sudeste do Brasil, o estado de Minas Gerais agrega uma soma de particularidades que lhe delegam uma importância fundamental na conjuntura histórica, geográfica, económica e, consequentemente, política da nação Brasileira. Desde o período do Brasil colónia, a então Capitania de Minas Gerais servia de elo entre o nordeste, o sul e o sudeste do País, em virtude da sua posição geográfica. Na conformação do território nacional, os primeiros núcleos populacionais e as primeiras cidades brasileiras encontravam-se localizadas, ao longo do litoral, delimitando um padrão de ocupação longitudinal em relação à costa, daí saindo para a ocupação das regiões interiores. Localizada estrategicamente no enquadramento geográfico brasileiro, com o desenvolvimento da atividade mineradora e a consequente abertura de caminhos em Minas Gerais, a capitania tornou-se, então, passagem quase obrigatória para aqueles que transitavam do norte para o sul do País e vice-versa. Por aí, passavam boiadas e tropas, comboios de escravos, e ainda atraía um grande número de desbravadores à procura do ouro e outros metais e pedras preciosas. Devido a estes factos, e principalmente à atividade mineradora, sobretudo à busca do ouro, na metade do século XVII, esta capitania que tinha como capital a antiga Vila Rica, atual Ouro Preto, teve um rápido povoamento. Tal fato contribuiu para o surgimento de um grande número de vilas e povoados destinados a dar pouso aos viajantes e a alimentá-los.

Minas Gerais tornou-se, nesta época, o centro económico da Colónia. Vila Rica, sua capital exercia forte influência na Corte. Com a redução da extração do ouro e com o aumento da taxação de impostos pelo governo colonial português, em 1750, iniciou-se em Vila Rica um movimento revolucionário, que culminou com a Inconfidência Mineira<sup>16</sup> em 1789. Desde então, Minas Gerais foi o berço das principais articulações que deram corpo aos movimentos políticos mais importantes do País, e que aclararam o rumo e o futuro da Nação.<sup>17</sup>

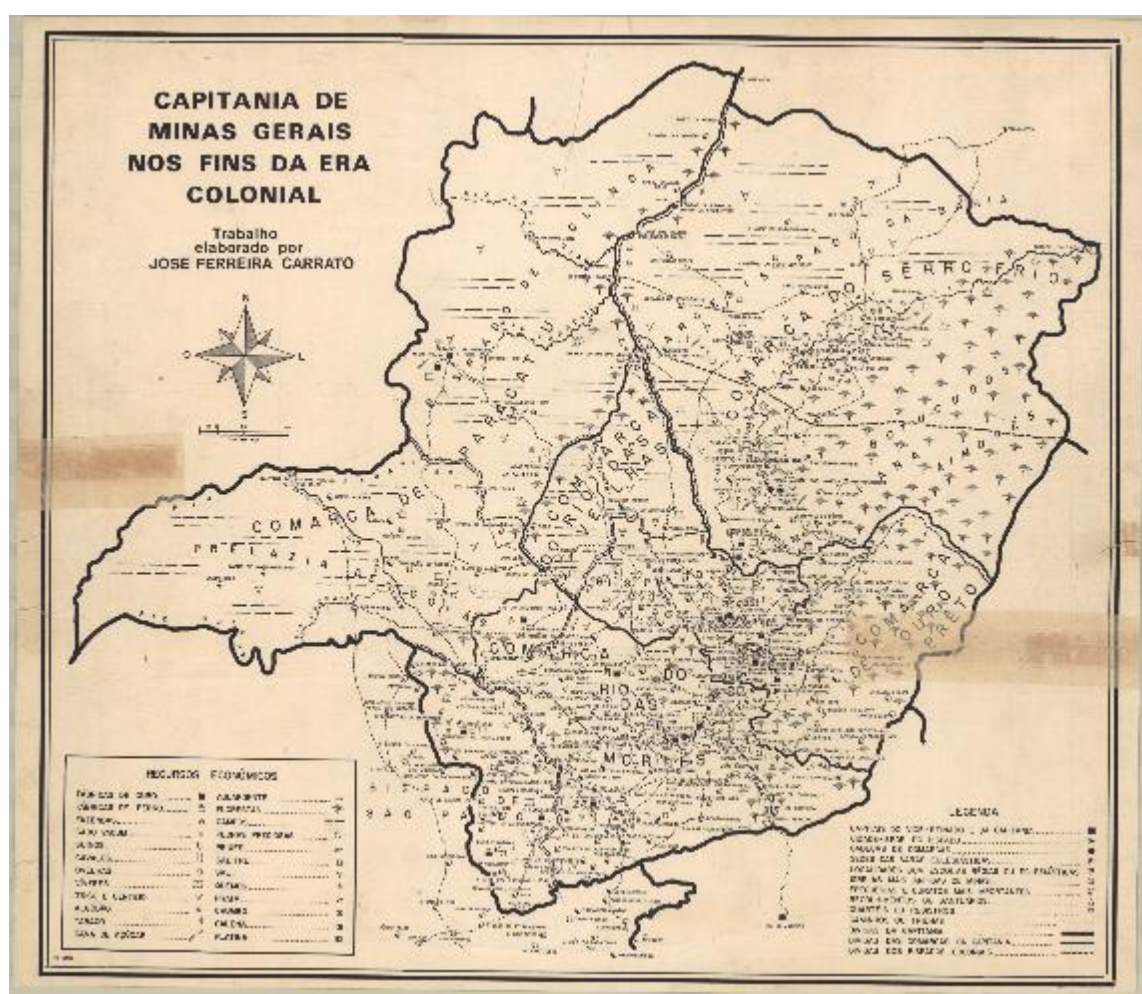


Figura 6: Mapa da Capitania de Minas Gerais, coleção de documentos cartográficos do Arquivo Público Mineiro - 015

<sup>16</sup> A Inconfidência Mineira foi um movimento social de grande importância pela liberdade, contra a opressão política e a exploração económica do governo português no período colonial. Seus líderes foram descobertos, presos e mortos, mas a insatisfação do povo e das elites não ligadas à corte portuguesa persistiu, resultando finalmente na Independência do Brasil, e na Proclamação da República, em 1889.

<sup>17</sup> Além da Inconfidência Mineira, foi em Minas Gerais que ocorreram as articulações das estratégias da Revolução de 30, do Golpe Militar de 1964, o movimento por eleições diretas para os candidatos presidenciais (Diretas Já), em 1980, entre outros.

Em 1988, a nova constituição, redefiniu a divisão geográfica da Nação Brasileira, determinando fronteiras e estabelecendo a demarcação territorial que permanece até os dias de hoje, à exceção do estado do Mato Grosso que foi, a posteriori subdividido em Norte e Sul. Desde então, o Estado de Minas Gerais partilha fronteiras com seis estados, designadamente, Mato Grosso do Sul, a oeste, O Estado de Goiás a noroeste, com a Bahia ao norte e nordeste, com o Espírito Santo ao leste, com o Rio de Janeiro ao sudeste e ao sul com o Estado de São Paulo. Assim sendo, este estado, desde a sua formação, no seu processo histórico e identitário, está imerso e persiste até os dias de hoje, de uma maneira central no fluxo político e económico do País. Pode-se dizer que Minas Gerais se situa como um ponto de intersecção entre regiões e se constrói sob a influência dos seus estados vizinhos e dos transeuntes que ali passavam e se instalavam, entrecruzando suas terras nos mais diversos sentidos e direções. Foi um Estado marcado pelo movimento de ir e vir da população dos estados fronteiriços e das diferentes regiões do país. Corroborando com a asserção de Conquergood de que “a boundary is more like a membrane than a wall” (2002:145) pode-se afirmar que Minas Gerais, situada em um contexto de um país continental, não se isenta das mais diversas formas de permeabilidades, de trocas e de influências dos outros estados com os quais faz divisas. Dessa maneira, Minas Gerais se consolida absorvendo maneirismos e características do seu entorno e termina por formar assim, nas trocas das suas fronteiras, um receptáculo de “outros”.



Figura 7: Disponível em [ftp://ftp.ibge.gov.br/Cartas\\_e\\_Mapas/Mapas\\_Tematicos/](ftp://ftp.ibge.gov.br/Cartas_e_Mapas/Mapas_Tematicos/)

Em 1889, com o advento da proclamação da República<sup>18</sup>, os líderes políticos da época, entenderam que Minas Gerais, proeminente pela sua riqueza natural e importância política e geográfica, não poderia ter mais a cidade de Ouro Preto como sua capital. Tipicamente colonial, Ouro Preto, encravada entre montanhas e construída em acentuados aclives e declives determinados pela topografia local, era caracterizada por uma arquitetura barroca, entrecortada por ruelas e becos, exibindo registros da escravidão. Ouro Preto carregava em si todas as memórias de um passado que deveria ser esquecido, abnegado. (Barreto, 1995, Pimentel, 1993, Lott, 2009). A este respeito, o historiador Prado Kelly observa que a capital de Minas Gerais “teria que se afastar de vez dos figurinos da estética da colônia, vielas e becos estreitos, os arcos desleigantes e pesados monumentos” (in: *Sedução do Horizonte*, p.93). Sendo assim, Ouro Preto não poderia ser mais o centro administrativo de um Estado tão importante e central na nação Brasileira. A necessidade de edificar uma nova capital, se torna eminente a partir do momento que se instala em meio aos administradores do Estado, um

<sup>18</sup> O Brasil era desde 1822, quando foi declarada a independência de Portugal, um império monárquico.

desejo revestido de ideais modernistas e de repúdio à antiga mentalidade e cultura coloniais. (Lott, 2009:15). Neste contexto, Ouro Preto que era a capital do Estado de Minas Gerais desde 1720, perde este estatuto.



Figura 8: A cidade de Ouro Preto. Fotografia de Eduardo Trópia, 2011

Utopia

Cidade  
Sem muros nem ameias  
Gente igual por dentro gente igual por fora  
Onde a folha da palma  
afaga a cantaria  
Cidade do homem  
Não do lobo mas irmão  
Capital da alegria.  
(José Afonso, 1982)

A decisão da mudança da Capital pautou-se, sobretudo, nas aspirações pelo novo, no desejo de demonstrar o progresso que se concretizou no desenho do projeto da nova cidade. Minas Gerais deveria ser dotada de uma capital propícia aos intentos da modernidade.

centro de uma atividade intelectual, industrial e financeira, e ponto de apoio para a integridade do Estado. (...) Os mineiros deveriam mostrar a todo o Brasil uma nova capital que simbolizasse o espírito de modernidade, que fosse uma cidade moderna (Pimentel, 1993:28).

Todavia, se por um lado havia uma decisão política de preconizar a modernidade, baseada em uma convicção ligada aos ideais republicanos, chamados de “mudancistas”, por outro lado, havia os que repudiavam a possibilidade da transferência da capital e o descaso dos governantes em relação a Ouro Preto, os “anti-mudancistas”. São várias as manifestações de repúdio à decisão da transferência da capital. O padre e poeta Correia de Almeida, destemeroso do neologismo “mudancista” escreveu uma crônica publicada no *Jornal de Minas*, em 16 de Abril de 1891, p.1 o seguinte soneto:

Ao Congresso propõe-se na mensagem  
Que lá para o Curral Del Rei se mude  
A velha Capital, que, bronca e rude,  
Em si reúne toda a desvantagem!

Congressistas é certo que reagem,  
Se nisso o meu bestunto não se ilude;  
Apesar da beleza da altitude,  
Tem seu “que” de ruindade essa paragem.

A proposta, portanto há de ir abaixo,  
Depois que a discussão atice o facho  
De voraz, caloroso e ardente fogo.

Conforme está provado por estudos,  
Os curraleiros todos são papudos,  
E todos eles devem ao Diogo<sup>19</sup>.

Por sua vez, Diogo de Vasconcelos, um “anti-mudancista” que também repudiava a possibilidade de Ouro Preto não ser mais a capital do Estado, em 17 de abril de 1891, escreveu no mesmo *Jornal de Minas*:

As pessoas que têm ido em visita ao Belo Horizonte, voltam mais ou menos encantadas, dizendo ser deslumbrante o local e mui doce as laranjas. Porém, não é só disso que nos cumpre saber. Localidades não faltam no mesmo teor; e as paisagens do campo, os planaltos todos causam sempre aos olhos grata impressão, principalmente quando os horizontes rasgam de súbito e se iluminam em cheio com este sol de abril na terra mineira. Se por uma localidade ser linda se devia fazê-la capital, esta não sairia daqui em mil anos, até que se apurassem contra si todos os gostos. (...) A questão, portanto, não é essa: é se a essa descartada formosura o Belo Horizonte reúne as demais condições necessárias, e se essas condições já foram estudadas com regularidade e método, a fim de se não dar um salto no ar, depois de inutilmente se haver desmantelado o nosso Ouro Preto (in: Barreto, 1995:320).

---

<sup>19</sup> Diogo de Vasconcelos (1843-1927) foi historiador, jornalista e advogado. Era um monarquista e liderou o movimento contra a mudança da capital. Foi ele que deu aos curralenses o nome de papudos. (referindo-se aos que sofriam de tireóide).

Apesar do descontentamento dos inimigos da mudança da capital, no dia 30 de março de 1891, foi decidido em uma Constituinte em Ouro Preto que o corpo administrativo do Estado, seria abrigado em outro local, deixando assim, a cidade de Ouro Preto. Segundo a lei promulgada em 30 de março de 1891, na primeira Constituição Republicana do Estado, “ Fica mudada a capital para um local que, oferecendo as precisas condições higiênicas, se preste à construção de uma grande cidade” (in: Miranda, 1996:6). Não foram poucas as manifestações em protesto a esta decisão. O pintor e jornalista francês Émile Rouède em uma de suas crônicas, manifestou sua indignação acerca desta decisão, exteriorizando o seu desapontamento:

o que me dói é ver que para criar a nova “Minas”, se tenha de aniquilar a antiga Vila Rica. Não é Saturno devorando seus filhos que o estado de Minas deve imitar; não é na mitologia que se deve procurar as regras de conduta , é na natureza, na família. O nascimento de um novo ser não é uma sentença de morte para os irmãos mais velhos e não se deve privá-los dos cuidados dos autores de seus dias. Ouro Preto é o filho legítimo do estado de Minas Gerais e tem todos os direitos à sua atenção quanto o Curral del Rey – Belo Horizonte (apud Araújo, 1996:57).



Seguem as respostas ao questionário, que devem servir, como atrás disse, de norma:  
Do exmo. sr. dr. Diogo de Vasconcellos:

## OURO PRETO

A cidade de Ouro Preto, que foi capital de Minas Geraes desde os primitivos tempos até 1889, está situada no paralelo 20° 25' de latitude ao norte do Rio de Janeiro, de onde dista 540 kilometros pela estrada de Ferro Central do Brasil. A Estação de Ouro Preto está a 1.090 metros sobre o nível do mar, circunstancia, que contribui para a temperatura moderada de verão, e fria do inverno, produzindo o clima saudável e puro, de que se goza em todo o município. Este compõe-se de muitos districtos, que são: os de Ouro Preto e Antonio Dias, dentro da cidade, e os de Antonio Pereira, S. Bartholomeu, Casa Branca, Cachoeira do Campo, S. Gonçalo do Amarante, S. Gonçalo do Monte, Rio de Pedras, Bagço, Rubira, S. José do Parapeba, Aranha, Ouro Branco, e Congonhas do Campo, além de muitas outras povoações e capellas. A extensão do município de norte a sul é de 15 legoas (portuguezas de 6 kil. cada uma) e de este a leste de 17 legoas. A cidade está enclavada nas encostas da serra do Ouro Preto, ramificação da Itatiaia, que avança para o norte até além do Serra, numa extensão de 50 legoas mais ou menos; e, como faz encontro com as cordilheiras, que passam pelo Sabará e Caeté, constituem todos o recinto antigo das Minas Geraes, e do facto a região depositaria das minas de ouro mais celebres e abundantes deste paiz, formando um systema, cujo núcleo principal se manifesta em Ouro Preto, a Villa Rica de outrora.

A cidade olha para o Itacolomi, que em portuguez vale por *Pedra com Fido*, tal a configuração que a natureza impoz ás rochas do pico, levantada a 1.700 metros sobre o mar, e de onde a vista abrange horizontes interminos, um dos mais bellos panoramas do Brasil. Estende-se a povoação da cidade sobre varias collinas, por espaço de 4 kilometros mais ou menos de este a leste, dando nome a varios bairros, cada qual o mais pittoresco para se ver, já pelas artes da natureza, já pelas obras de arte, que uma antiguidade opulenta e laboriosa deixou para maravilhar o presente. No cimo de cada collina elevaram-se templos e palácios, que resordam com desdouro os mais grandiosos monumentos da architectura peninsular, uma vez que Ouro Preto foi a colonia mais rica e mais portugueza de toda a America. A serra, assomada de immensas ruínas de casarões e lavras, pôde nterstar ainda a passada grandexa desta cidade, quando no século XVII contava cerca de 60 mil habitantes, o mandava para a metropole a maior força do ouro, que se extrahia deste paiz.

A mudança da capital em 1889 produziu na cidade um abalo profundo. Ella perdeu de golpe mais de 8 mil habitantes, em cujo numero por metade se deve contar a parte in-

tellectual e a mais polida, renovando-se em proporções devidas a situação de Roma, quando se transferiu para Constantinopla a sede do Imperio. Ficaram todavia em Ouro Preto vantagens, que se não lhe podiam tirar, os seus bellos edificios, as suas ruas bem calçadas, as pontes soberbas, a canalização da melhor agua do mundo, esgotos, uma cidade entim a mais saudável, e ainda a mais culta e civilizada de Minas. A Escola de Minas, é um primor na especie, graças aos esforços do seu corpo docente, e sobretudo do seu director; a Escola de Pharmacia não menos se mostra dotada de todos os elementos indispensaveis ao ensino; gymnasios, collegios e escolas, ainda conservam a cidade o seu typo academico de outrora. Além disso o commercio de Ouro Preto é rico e de grande movimento.

Situada, como se disse, no nucleo poderoso do systema minerallogico, a cidade ainda possui minas riquissimas, e de grande futuro, dentro todas do patrimonio da Camara, o qual por isso poder-se-á dizer o mais bem dotado de todos. O Palacio do Governo, onde hoje funciona a Escola de Minas, é um edificio feição a proposito em forma de fortaleza, dando á eminencia, onde se acha, um aspecto importante. A cadeia de Ouro Preto, fabricada pela Camara Municipal, passou pelo mais soberbo edificio na especie, que se encontrava no Brasil. É de uma architectura severa, mas perfeitamente combinada, tendo no centro do frontispicio, suspensa em columnas da ordem tuscana, de granito roseo, a torre tradicional das communas medievaeas, que servia de atalaia a segurança e tranquillidade dos povoados. Igual intelligencia presidiu a construção da casa das Contas, aos quartéis, e Ouvidoria.

Nenhuma cidade no Brasil é mais orlada de igrejas. Ouro Preto conta 15 templos de primeira ordem. As matizes de Ouro Preto e Antonio Dias são vastissimas, primorosamente lavradas em obras de talha. O Carmo é soberbo, airoso, claro, e bem acabado. A igreja, porém, da Ordem de Assis é a joia da cidade, ergua pelo Aleijadinho, apellido do seu architecto Antonio Francisco Lisboa. Os altares e púlpitos, de pedra, o lavatorio, merecem ser visto para se crer no prodigio desse artista ainda não excedido. Admira-se egualmente a pintura desta igreja feita por Manoel da Costa Athayde, outro natural de Ouro Preto, que nunca teve por auxiliar mais que o proprio genio. Pertencem estes artistas ao meado do século XVII, quando também começavam a florescer as lettras, sendo Ouro Preto o primeiro e o unico logar do Brasil em que se formou uma associação de poetas, com o titulo Arcadia Ultramarina, cujas obras ainda são lidas com admiração.

As terras do município estão quasi todas povoadas, e distribuidas em propriedades particulares. Os districtos do Campo, e do Parapeba contem muitas e pastagens de boa qualidade, sendo cultivadas em cereas de todo o genero, e fructos de grande utilidade. As terras montanhosas são quasi todas auríferas, e bem assim as margens dos

Figura 9: Jornal *Album de Minas*, 08 de 1903, anno 1, nº 1. Crônica do Dr Diogo de Vasconcelos sobre a mudança da Capital. HPEMG – JBH-7

O local escolhido, pela lei nº 3 de 1893, foi um arraial chamado Curral Del Rey, que desde “12 de abril de 1890, pelo Decreto nº 36 do então presidente passou a chamar Belo Horizonte” (Otávio Penna, 1997:33). Diz o decreto:



O Doutor Governador do Estado de Minas Gerais resolve determinar que a freguesia de Curral D'El Rey, município de Sabará, passe a denominar-se d'ora em diante Belo Horizonte, conforme foi requerido pelos habitantes da mesma freguesia. Deste sentido, expeçam-se as necessárias comunicações. Palácio de Ouro Preto.

Esta escolha se deu em função da localização geográfica do arraial, que distava menos de 100 Km da antiga capital no centro do Estado, e também porque o local apresentava condições topográficas e climáticas consideradas à época, ideais e necessárias para o desenvolvimento urbano. Olavo Bilac, ao descrever este arraial, nos conta que este

era formado por uma única rua: tinha umas vinte ou trinta casas pequeninas (...) A gente era simples e boa: quando lhe dizíamos que ali haveria em breve uma grande cidade, ela abria os olhos com espanto e tinha depois um sorriso de malícia, como quem se considera muito fora do alcance de burlas e mistificações (in: Araújo, 1996:28).



Figura 10: Arraial do Curral del Rey, fins do XIX , Barreto, 1995, v.1<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> A igreja que se vê ao centro desta imagem é uma das únicas edificações que restaram do Arraial, ainda hoje chamada a Igreja da Boa Viagem.



Figura 11: Brasão da Cidade de Minas, acervo da Fundação João Pinheiro, 1998

Neste contexto Padre Francisco Martins, em 1897, descreve, no texto intitulado Adeus Curral Del Rey, suas impressões de uma cidade recém construída.

Belo Horizonte é hoje um contraste de velharias e novidades: ao pé de uma cafua de barro, coberta de capim ou de zinco, eleva-se um edifício elegante e sólido; ao lado de um edifício velho do Curral Del Rey, surge um primoroso palacete da nova capital; junto de uma estreita e pobre rua, formada de casas e choupanas de todos os tos e categorias, que atestam a modéstia ou a pobreza dos antigos moradores do Curral, estira-se desafrontada, larga e extensa rua da nova cidade. Mas essas cafuas, essa velhas casas e essas ruas irregulares do Curral vão desaparecendo pouco a pouco, ao passo que, como por encanto, surgem outras novas. Não diria mal quem comparasse a Belo Horizonte atual com o firmamento semeado de miúdas estrelas, que vão se apagando e desaparecendo ante o brilho das de maior grandeza, que vão se manifestando. Nada é para nos mais belo, mais poético e recreativo

do que a observação atenciosa desta sublime metamorfose material (in: Carlos M. Teixeira, 1998:5).

O arraial comemorou durante três dias, em clima de euforia, com festas e missa solene, discursos e bailes o fato de ter sido escolhido para sediar a nova Capital. Seus habitantes nem imaginavam que no plano dos construtores não havia espaço reservado para eles (Silva, 1991:23). O pacato arraial foi varrido do mapa e sua população transferida para a periferia. Como observa o historiador João Ant3nio de Paula, a cidade republicana e moderna “comemora a destrui33o de sua contraparte monarquista. (...) 3É como se a exist3ncia de uma cidade dependesse da destrui33o da outra. E ainda, se de alguma maneira a mem3ria de uma cidade dependesse do esquecimento da outra” (1997:43).

Foi sob a nega33o do arraial e de suas representa33es que se erigiu Belo Horizonte, efetivando assim a ruptura com o passado para a constru33o do futuro.

o que antes existia deveria ser destru3do. Do antigo arraial, pouco ou quase nada restou. A nova capital foi edificada sobre o terreno e as ru3nas do arraial Belo Horizonte, desconsiderando o que antes ali havia existido (Monte-M3r, 1994:14-15).

O processo da sua edifica33o foi de total viol3ncia e desvalor 3 cultura dos habitantes do arraial do Curral D’el Rey. Esta popula33o foi completamente desqualificada, os seus h3bitos, tradi33es e culturas foram exterminados; estes n3o teriam lugar na nova urbe que ali se instalava. Neste sentido, Let3cia Juli3o, situando tal reflex3o na interse33o hist3rica, social e cultural, entende que em total desacordo com os ideais que haviam “presidido a funda33o da capital”, as classes populares, assim como os espa3os que ocupavam, foram despachados para os “subterr3neos urbanos”, n3o sendo autorizados a se integrarem social e politicamente 3 cidade, tornando-se completamente marginalizados. A autora prossegue em sua reflex3o que “consequentemente, a hist3ria desses grupos na cidade, constituiu-se de sil3ncios e esquecimentos, desenhada, no m3ximo, por imagens comandadas por um olhar exterior, filtradas pela lente de poder” (1996:13).

Este mapa mostra como se daria a sobreposi33o de Belo Horizonte, a nova capital, ao arraial do Curral Del Rey, aqui representado pelas linhas negras.



Figura 12: Planta Cadastral do extinto arraial Curral Del Rey, comparada com a planta da nova capital no espaço abrangido por aquele arraial. Acervo do Arquivo Público de Belo Horizonte.

Pode-se perceber os desdobramentos deste fato, na crônica publicada no jornal Minas Gerais, em 1894, por Alfredo Camarate, considerado o primeiro cronista de Belo Horizonte:

O Dr. Aarão Reis atravessa, talvez, agora, a fase mais difícil e atribulada da importante comissão que lhe foi confiada pelo Presidente do Estado de Minas: a da desapropriação. Em todos os países, a desapropriação por utilidade pública nunca, ou quase nunca, fornece aos proprietários ensejo para fazerem um bom negócio. Em Belo Horizonte há porém, fatos especiais que ainda tornam mais dura essa expropriação, se bem que perfeitamente justa e legal. As propriedades aqui tinham um valor insignificantíssimo e aparentemente mais insignificante ainda; porque a décima predial era, em geral, calculada por valor muito inferior a seu produto locativo. (...) O Dr. Aarão Reis, que como chefe da comissão construtora (...) tem procedido até agora com toda a prudência e justiça; mas o mal que se faz a outrem, embora seja feito com a mais escrupulosa legalidade, sempre é ato que molesta e aflige (Camarate in Barreto, 1995).

Dessa maneira, fica cunhado na “pedra fundamental” de Belo Horizonte a destruição para a

sua construção. Concomitantemente à destruição das estruturas físicas do arraial, demoliu-se também a memória do espaço habitado; o lugar das lembranças e das raízes de uma sociedade, que passaria a viver uma história com diretrizes determinadas hierarquicamente por outros. A partir de então, Belo Horizonte enfrentou uma forte campanha de descrédito dos “antimudancistas”. São várias as crônicas, críticas e manifestações dos diversos historiadores a respeito da constituição da nova capital. Abílio Barreto relata que

Os inimigos da mudança da capital voltavam, então, as suas armas envenenadas e terríveis contra o pobre arraial (...) disseram mal do ar, da água, do clima, da terra, da gente de Belo Horizonte. E coroando essa tarefa inglória de difamação, diziam que o arraial só produzia papudos e cretinos, pelo que o alcunharam com os apelidos de cretinópolis e papudópolis (1995:315).

Por sua vez, a historiadora Maria Ceres Castro discorre sobre as referências positivas e negativas do processo de enraizamento da população belorizontina, também fazendo alusão à repulsa dos “antimudancistas” ouropretanos que chamavam a nova capital de cidade dos papudos. Maria Castro observa que Belo Horizonte se consolidou sendo ridicularizada pelos ouropretanos como a cidade dos papudos. A autora nos lembra que a nova Capital fazia parte do imaginário das mais diversas vertentes da sociedade. Era então, “sonhada pelos positivistas republicanos como a cidade racionalista, buscada pelos imigrantes como a cidade do trabalho, perseguida pelos arrivistas como a cidade dos especuladores” condensando assim uma variedade de imagens que se misturam. Se faz necessário, portanto, nesta nova cidade, encontrar meios que definam a “identidade dos diferentes grupos [e] formas de produzir visibilidade no meio urbano de acordo com as peculiaridades que os caracterizam, [assim como] os seus interesses e aspirações” (1995:24).

A lei<sup>21</sup> que estabeleceu a mudança da capital definiu um prazo improrrogável de quatro anos para a sua construção e efetiva mudança. Sendo assim, inspirado nos ideais progressistas e

---

<sup>21</sup> O sítio onde se edificou a capital de Minas teve várias denominações entre a década de 1890 até os anos iniciais do século XX. A denominação de Freguesia de Curral Del Rei foi modificada pelo Decreto Estadual n.36, datado de 12 de abril de 1890, quando passou a denominar-se Belo Horizonte. O Decreto Estadual n. 716 de 05 de julho de 1894, desliga de Sabará o território do Distrito de Belo Horizonte. Já o Decreto Estadual n. 776, de 30 de agosto de 1894, desliga de Sabará todo o território do município de Belo Horizonte. Encontramos diferentes nomes: arraial, freguesia, distrito, Curral Del Rei, Belo Horizonte (Barreto, 1950, ao discutir a mudança da capital, afirma: “Entre as populações que se esforçavam pela mudança, estava a do arraial de Belo Horizonte” p. 51). No entanto, Barreto expõe também o seguinte parágrafo: “O nome da cidade e a lei nº 3 – Aprovaram-se depois a emenda que estabelecia a denominação de Minas para a nova Capital e a redação final do projeto, sendo 17 de dezembro de 1893 promulgada a lei nº 3, adicional à Constituição, determinando a construção da cidade em Belo Horizonte, devendo a mudança da capital realizar-se dentro de 4 anos improrrogavelmente”. (p. 61) Temos então a denominação de Cidade de Minas, nomenclatura usada até 1901, quando a capital voltou a chamar-se Belo

republicanos que permeavam a nação, em março de 1894 foi definida e instalada a Comissão Construtora da Nova Capital. Esta comissão era constituída por engenheiros, urbanistas, administradores e tinha como coordenador o engenheiro Aarão Reis. A sua missão era idealizar um projeto e edificar uma cidade moderna a fim de abrigar a nova capital. Belo Horizonte que deveria ser, como afirma Lais Correia de Araújo,

[a] cidade mestre e geratriz de uma ordem, a partir de conveniências e acordos, divergências e polémicas, visando um novo estágio de sobrevida e de resguardo da antiga Vila Rica como guardião do passado de Minas. Não foi sem dor esse desligamento da tradição, e a coragem do salto para o novo. Mas foi necessária a transposição de um património representativo das origens para um património representativo do futuro (1996:16).

Nesta conjuntura, inicia-se o processo de transferência da capital do Estado de Minas Gerais, “planejada e construída com o intuito de ser um marco de civilidade e desenvolvimento” (Lott, 2009:15). É assim que, com o desígnio de abrigar os poderes, a partir das ambições dos governantes da época<sup>22</sup> que aspiravam por uma cidade que atendessem os anseios de modernidade, nasce por decreto de uma prancheta, a nova capital de Minas Gerais, inaugurada em 12 de Dezembro de 1897.

---

Horizonte. Penna (1997) sintetiza: 1711- Arraial do Curral Del Rei; 1890 - Arraial de Belo Horizonte; 1897- Cidade de Minas; 1901- Cidade de Belo Horizonte (p. 19).

<sup>22</sup> Em 17 de dezembro de 1893, em acordo com os governantes do Congresso de Minas, o presidente do Estado de Minas Gerais, Afonso Pena (1892-1894) promulga a lei que designava Belo Horizonte para ser a nova capital do Estado.





Figura 13: Engenheiros da Comissão Construtora, 1895. Ao centro o engenheiro chefe da comissão, Aarão Reis, portando a planta da Cidade de Minas. Museu Histórico Abílio Barreto. Acervo da Comissão construtora da Nova Capital – CCALB01 004.



Figura 14: Grupo de funcionários da edificação da cidade – Museu Histórico Abílio Barreto. Acervo da Comissão construtora da Nova Capital – CCFot1897 006

## 2.2 do mapa ao território

A cidade não é a expressão física do conjunto de seus edifícios. É muito mais a vida social, sensorial e emotiva que tem lugar entre eles, ou seja, que se experimenta nos espaços abertos, nas ruas, nas praças e nos encontros significativos que se podem desenrolar nestes espaços de permeio. Sujeitos a certas estratégias inovadoras,(...) os espaços urbanos podem aprofundar a crise da cidade e dissociar-se dela. Parecem espaços à margem. (Carlos Fortuna, 2001)

Os idealizadores de Belo Horizonte, tinham como propósito e aspiração construir uma cidade que concretizasse a modernidade e que crescesse imbuída do espírito da “ordem e do progresso”<sup>23</sup>. A nova capital, ao mesmo tempo que absorvia o modelo de modernidade representado pelas cidades de Paris, após a reforma de Haussman<sup>24</sup> e Washington D.C.<sup>25</sup>, nos Estados Unidos da América, não deixava de impor em seu ideal de “ordem e progresso” as marcas de um espírito segregador. A concretização deste projeto implicava na intenção implícita de organizar e categorizar os espaços na cidade. O traçado que retrata a primeira feição da cidade, traduz uma mentalidade impregnada de um imaginário elitista dos seus idealizadores. No seu mapa inicial, a cidade foi dividida por zonas, entrecortada de muros invisíveis, que tinham o intuito de definir quem frequentava quais locais, demarcando a ocupação e o uso dos espaços da cidade. Seu traçado é constituído de linhas as quais indicavam os lugares de lazer, de convivência, de socialização e que pretendiam determinar a forma de como esta sociedade deveria se relacionar (Julião, 1996; Silva, 1991). Dessa maneira, Belo Horizonte, hoje uma metrópole edificada, foi, desde a sua idealização, construída a partir de ideais segregacionistas que, impregnavam as promessas da construção de um mundo moderno. Como aponta Bernard Lepetit, a cidade em

primeiro lugar é feita de pedras e cimento, ou seja ela dispõe de uma materialidade, constitui uma forma que se estende no espaço. Em segundo lugar, as questões urbanas de hoje são questões de organização do território social (2002:74).

---

<sup>23</sup> Ordem e Progresso são o mote da bandeira brasileira, idealizada por Raimundo Teixeira Mendes em 1889. A expressão é o lema nacional desde a sua formação e foi inspirada e extraída da máxima do Positivismo, cunhada por Augusto Comte.

<sup>24</sup> O Barão Georges-Eugène Haussman foi nomeado prefeito de Paris por Napoleão II, com o objetivo de remodelar a cidade. Haussman abriu largas avenidas e *boulevards*, modificou parques e criou outros, construiu vários edifícios públicos como L’Opéra, melhorou o sistema de distribuição de água e melhorou a rede de esgotos.

<sup>25</sup> Washington D.C. foi concebida pelo arquiteto Pierre L’Enfant, como um centro urbano para ser a capital dos Estados Unidos da América. No seu projeto original, o arquiteto previu a completa separação entre os bairros residenciais e comerciais e o sector urbano destinado a abrigar os órgãos da administração da nação.



Portanto, as cidades são vivas, estão em constante movimento e transformação e, Belo Horizonte não é exceção a esta regra. Como em seu planejamento havia a intenção de se construir uma cidade da ordem e da modernidade, as dinâmicas sociais, e neste caso especificamente a música, incidem e alteram a organização prevista no planejamento deste território social. A nova Capital, se institui como uma sociedade urbana, diversificada e caracterizada por diferenças e divergências.

É inaugurada então, em 12 de dezembro de 1897 a nova capital do Estado de Minas Gerais, a cidade de Belo Horizonte. De acordo com observação de Laís Correa de Araújo “a consciência de modernidade se fez com régua, papel e compasso, instrumentos de riscar e esboçar o imaginário de uma coletividade guiada para um normativo desejo de beleza” (1996:16). Nasce assim, de uma prancheta, uma cidade artificial, “inventada”, “criada pelas mancheias do dinheiro público e ultimamente bafejada pela imigração intensiva de famílias ricas do interior do estado” (idem, p.137). Abílio Barreto descreve o clima festivo de animação e entusiasmo em que se achava a cidade por ocasião de sua inauguração, onde as pessoas chegavam a todo momento, aumentando a população e agitando as ruas. De acordo com o autor, a Capital “lançava um vibrante artigo de fundo, rememorando a odisséia vitoriosa da construção da cidade que classificava de “o maior cometimento que se tem tentado no Estado e quiçá no Brasil”(1950:153).



Figura 15: Festa de inauguração da cidade. Arquivo de Belo Horizonte

Comemorava-se a inauguração da cidade que procurava, Segundo Wanessa Lott “refletir os ideais de modernidade a começar pelo seu traçado (...). As ruas da área urbana, eram cuidadosamente medidas, formando um tabuleiro de xadrez que evitava os becos comuns de Vila Rica. O divórcio com os tradicionais elementos coloniais visava a funcionalidade e a higiene urbanística, fazendo com que os preceitos sanitaristas fossem decisivos na construção da cidade” (2009:39-41). O seu projeto foi cuidadosamente calculado e desenhado com o intuito de estabelecer um centro urbano que, na sua origem deveria funcionar de maneira eficaz, segura e higiênica. Letícia Julião, com opinião convergente reitera que, por meio de procedimentos de natureza científica e a aplicação de recursos técnicos que proveriam as condições de higiene, a nova Belo Horizonte “constituiu-se num dos pilares da normatização da vida urbana. (...) Respalado por este discurso, a força do poder desqualificou o homem pobre e o despachou para territórios banidos do universo urbano que se instituíra como válido e positivo. (...) Isso, sem falar na autonomia conferida à prefeitura para demolir edificações consideradas insalubres, levando à expulsão de pessoas indesejáveis nas áreas elegantes (1996:90-92). Dessa maneira, com um desenho rigidamente geométrico e funcional Belo Horizonte foi idealizada e instituída.

Em 1894, foi expedido pelo governo, o Decreto nº803, que determinava as normas que regulamentavam o espaço da cidade. Os cinco capítulos deste decreto, estabelecem as regras e diretrizes de como deveria estar organizada a planta da cidade, incluindo os detalhes referentes à ordenação e venda dos terrenos e lotes dentro do perímetro urbano, além da distribuição dos lotes concedidos aos funcionários públicos e aos proprietários de casas na antiga Ouro Preto (Barreto, 1995: 232-241). Consta também neste decreto, explicitamente as “áreas e seções, quarteirões e lotes, praças e avenidas necessárias para a rápida e fácil comunicação dos seus habitantes, levando-se em consideração a boa ventilação e higiene”.

# NOVA CAPITAL DO ESTADO DE MINAS GERAES VENDA DE LOTES

De ordem do Sr. Dr. Francisco de Paula Bicalho, engenheiro chefe da comissão construtora da Nova Capital do Estado de Minas Geraes, faço publico que se acham á venda em hasta publica os seguintes lotes urbanos, situados nas secções urbanas adiante enumerados e cujos preços minimos, por metro quadrado, vão devidamente indicados: na secção 1ª, no quarteirão 11, o de n. 1 por 2\$000; nos quarteirões 11, 13, 14 e 18, os de n. 7, 3, 11, 12 e 15 por 3\$000; na secção 2ª no quarteirão 14, o de n. 1 por 3\$000 e o de n. 2 por 3\$000; nos quarteirões 16, 24 e 30, os de n. 12, 4, 6 e 8 por 2\$000; no quarteirão 24, os de n. 6, 8, 10 e 12, por 1\$500; na 3ª secção, no quarteirão 2, os de n. 3 e 4 por 2\$000; nos quarteirões 10 e 33, os de n. 1, 2, 9 e 6, por 4\$000; no quarteirão 17, os de n. 10, 12, 14, 16 e 18, por 2\$500; nos quarteirões 17, 18, 24 e 31, os de n. 24, 9, 11, 13, 15, 19, 20, 21, 22, 1, 5, 9, 21, 22 e 6, por 3\$000; no quarteirão 25, os de n. 1 a 24 por 3\$000; nos quarteirões 20 e 21, os de n. 10, 12, 14, 16, 23, 24, 11, 13, 15, 17, 18, 19 e 20, por 700 rs.; nos quarteirões 31 e 33, os de n. 1, 2, 3, 4, 5, e 1, 2, 3, 4, 5, por 3\$000; na secção 4ª, nos quarteirões 9 e 28 os de n. 9, 11, 13 e 18, por 3\$000 no quarteirão 9, os de n. 7, 10, 12, 16, 23 e 24, por 1\$500; no quarteirão 10, os de n. 1, 2, 3 e 7, por 2\$000; nos quarteirões 15, 16 e 24, os de n. 21, 22, 23, 24, 13, 17, 15, 19, 20, 21, 4, 9, 11, 13 e 15, por 4\$000; nos quarteirões 15, 16, 23 e 24, os de n. 14, 16, 6, 8, 4, 5, 6, 8, 10, 12,

14, 16, 2, 3, 4, 5 e 6, por 3\$500; no quarteirão 31 o de n. 3 por 5\$000; na secção 5ª, nos quarteirões 2, 7, 13 e 17, os de n. 2, 5, 6, 3, 6, 41 e 43, por 3\$000; no quarteirão 9, o de n. 12 por 2\$500; nos quarteirões 10 e 29, os de n. 24, 3, 4, 5 e 6, por 2\$000; na secção 6ª, nos quarteirões 4, 8, 9, 23 e 31, os de n. 3, 4, 20, 22, 23, 6, 8, 7, 8, 10, 14, 16, 10, 16, 23 e 24, por 1\$500; nos quarteirões 8, 13, 24 e 43, os de n. 17, 19, 20, 21, 5, 7, 10, 24, 2, 4, 5, 10, 12, 14 e 16, por 2\$000; na secção 7ª, nos quarteirões 2 e 9, os de n. 1, 7, 8, 13, 15, 17 e 18; por 1\$500; nos quarteirões 2, 3, 9, 10, 11 e 18, os de n. 5, 6, 13, 14, 1, 6, 7, 16, 17, 22, 23, 8, 14, 24, 5, 21, 1 e 1, por 2\$000; no quarteirão 4 os de n. 2 e 5, por 2\$500; nos quarteirões 10, 11 e 18, os de n. 18, 24, 2, 3, 6, 2, 3, 6, e 7 por 3\$000; na secção 9ª, no quarteirão 28, os de n. 2, 3, 4 e 5 por 2\$000; na secção 11ª, nos quarteirões 9 e 13, os de n. 2, 3, 4, 3 e 4 por 2\$500.

Os pretendentes encontrarão no regulamento que baixou com o decreto n. 803, de 11 de Janeiro do corrente anno, estabelecidas todas as condições reguladoras da concorrência e as obrigações impostas aos adquirentes de lotes, das quaes extractamos como essenciaes as seguintes:

As propostas serão feitas em cartas fechadas (selladas com sello estadual), assignadas e com indicação das residencias dos proponentes tendo o seguinte subscrito:

Proposta para compra de um lote de terreno nos termos do edital de 6 de novembro, e serão entregues á Junta classificadora até a uma (1) hora da tarde do dia 12 de dezembro proximo e immediatamente abertas

e lidas perante os interessados presentes; Cada proposta só poderá referir-se a um lote, que será designado pelo seu numero proprio e pelos do quarteirão e secção respectivas, não sendo tomadas em consideração as propostas que se referirem a mais de um lote; mas cada proponente poderá, por si ou por interposta pessoa, pretender a aquisição até de cinco (5) lotes em cada concorrência por meio de outras tantas propostas.

O adquirente de lote, alem de se sujeitar ás regras de construção, hygiene e segurança dos predios, então estabelecidas, ou que o futuro, se obrigará, sob pena de pagar a multa de um conto de reis, ou de caducidade de aquisição, a edificar o no prazo mencionado na proposta ou dentro do prazo improrogavel de quatro annos, contado da data do respectivo titulo, cercando, porem, a frente com muro ou grade e fazendo o passeio na rua dentro de dois annos;

Quando os lotes forem, porem, contiguos até tres (3), poderá ser feita uma só edificação, com a obrigação, porem, de cultivar flores, arvores frutíferas e hortaliças pelo menos na metade de todo terreno desocupado

A concorrência versará sobre os pontos seguintes:

— Preço do metro quadrado de cada lote tendo por base o minimo taxado para cada um;

— Prazo razoavel para edificação, o qual influirá na acceptação da proposta desde que seja inferior a 24 mezes.

Os pretendentes encontrarão na Secretaria e na da Agricultura, Commercio e Obras Publicas em Ouro Preto, na Agencia desta Com

missão no Rio de Janeiro, á Rua do Rosario 382, andar, nas Secretarias das camaras municipales e conselhos districtaes deste Estado, na Redacção dos jornaes da Capital Federal, das Capitales de S. Paulo e Espirito Santo e dos jornaes mineiros, exemplares do regulamento citado e duas plantas, sendo uma de toda a cidade projectada e outra, em escala maior das I, II, III, IV, V, VI e VII secções urbanas, onde se acham situados os lotes ora postos á venda e com todas as indicações precisas para que os proponentes possam avaliar não só a area de cada um lote, como a sua situação em relação aos edificios publicos, avenidas, praças e ruas principaes. Belo Horizonte, 6 de novembro de 1895.

O chefe da 3ª Divisão  
Adalberto Ferraz

## Santa Luzia

### Agradecimento e despedida

Muita vez se verifica na vida do homem o rifão popular: o homem e Deus dispõe. Deixando meu idolatrado Paé, alquebrado pelos annos e pela doença, separando-me por algum tempo de meus bons parochianos, puz-me a caminho em busca de minhas sobrinhas que ha 6 annos havia trazido para Macabubas, quando fiquei surpreendido vendo a mais velha n'um estado constristador, cujo corpo era uma chaga viva dos pés a cabeça, com um *excessa generalizada*. Deberando levar a para aquella cidade legendaria de Santa Luzia a fim de tratar-se, preocupava-nos, a mim e a ella, o receio de não encontrarmos pessoas caridosas que se prestassem com dedicação ao tratamento delicado d'aquella enferma. Grande e agradável foi nossa surpresa quando ao chegarmos encontramos Sras. verdadeiramente caridosas que, sem nos conhecerem, já asseavão a casa e preparavam o necessario tratamento da enferma e durante quatro mezes e tanto que ali estivemos fomos alvos de verdadeiros rasgos de caridade, que suavizavão o martyrio em que nos achavamos; ouvindo continuamente os gritos e gemidos d'uma pobre innocente no leito de dores. Parece que Deus permitiu que passassemos por esses amargos tranzes para experimentarmos de quanto são capazes corações generosos d'um povo catholico como aquelle.

Insondaveis são os decretos da

espectadora do triste acontecimento. Esta lhe narra tudo quanto tinha visto e ouvido. Agostinho accorreu com o rumor, e veio o vigário: — Louvado seja Deus, exclamou, não morrerei desamparado e sem conforto como antes temia; receberei o Sacramento de amor do meu Deus antes de comparecer perante o tribunal da sua justiça. — Consolae-vos irmão, respondeu o sacerdote, Deus se dignou recolher o sangue que derramastes em defesa dos seus santos filhos. Soube tudo quanto vos fizera aquelle impio depois de ter posto as mãos suculas sobre o Santo dos Santos. Ora, eis que o vosso Deus, se vos offerece em recompensa da vossa generosa abnegação pela sua santa causa. — Embora Agostinho, depois que se estabeleceu n'aquella paz, tivesse sempre vivido santamente, quiz aproveitar do pouco tempo e das forças que lhe restavam para fazer uma confissão geral de toda a vida; a cujo desejo o ministro de Deus não julgou conveniente oppor-se ainda que tivesse plena convicção que lhe fosse desnecessario está tão longo e penoso trabalho.

Tornada que foi a sua confissão, entrou o general no quarto do enfermo. O general não pôde conter as lagrimas ao ver os soffrimentos e resignação do seu amigo.

— Meu pobre Filiz, lhe disse com voz profundamente commovida, al de mim e a que estado te encontro...

— Não deploro minha sorte, respondeu Agostinho, antes agradeço commigo a divina bondade por ter-me dado occasião de expiar com a effusão de meu sangue o delicto que ha tanto tempo procuro apagar com minhas lagrimas. Santo-me morreo e copero com toda confiança o termo de minha vida, da qual consagrei uma pequena parte áquelle ao qual pertençã. E isto é, Espero na sua infinita misericórdia, e almejo sem temor o instante no qual hei de comparecer em sua presença. Mas tu, meu amigo, tu que todos os dias te achas exposto a morrer sobre o campo de batalha, ah! não esqueças que tu também comparecerás perante aquelle severo juiz, era cujo tribunal eu deute posso-me apresentar. Tem piedade da tua alma, se queres que o Senhor te abençoe.

— Volta ao teu Deus na sinceridade do teu

coração, e treme pensando que quanto mais longa será a tua vida tanto mais terrivel conta renderás um dia. Perdiz, Lailz, se assim te faldarem em não posso abster-me de manifestar-te os meus temores, e faze-te pela doce amemias terrores. Ah, cojuro-te pela doce amemias que um dia nos unia, e mais ainda pelo amor que doves ao teu Deus; por amor de ti mesmo, torna á senda da verdade. Como eu, mesmo, torna á senda da verdade: Como eu, tragaste desgraçadamente o veneno das lapias doutrinas, e ainda hoje a tua mente está obsecrada por essas subjectas e desprovisíveis opiniões, que mergulharam a nossa patria n'um mar de calamidades; ah! se eu não posso commoçar-te as luzes, com a quese o Senhor se digna illuminar-me, então sim poderias comprehend' o meu coração: este estado d'abjecção e miseria, a que me acho condemnado, não te pareceria mais que uma debil expiação do mal commetido.

O general emudeceu, mas as lagrimas que de seus olhos deslavavam mostravam que o anjo moribundo não tinha falado a um coração insensivel. Aperta a mão do amigo, e fazendo violencia á sua dor:

Continúa.

Figura 16: Lotes numerados, Jornal *Bello Horizonte*, 08 de dezembro de 1895, p. 3. Arquivo de Belo Horizonte.

No ano seguinte, como constatado na *Coleção das leis e decretos do Estado de Minas Gerais*. Ouro Preto: Imprensa Oficial, 1895, p.144, em 15 de Abril de 1895, foi aprovado pelo Decreto de

nº 817, tal planeamento, com os limites e espaços estabelecidos e regulamentados, determinando assim, a concepção urbanística da nova capital, que a delimitava em três zonas distintas:

**A área central ou urbana**, composta de aproximadamente 8,8 quilómetros quadrados, caracterizada pelo traçado geométrico e regular, estabelecia um padrão de sessenta e cinco ruas retas, formando uma espécie de quadriculado. Mais largas, as vinte e uma avenidas seriam dispostas em sentido diagonal, e ainda vinte e quatro praças. Esta área receberia toda a estrutura urbana de transportes, escolas, saneamento e assistência médica. Abrigaria também, os edifícios públicos dos funcionários estaduais. Acomodaria todo o aparato administrativo e as residências de funcionários públicos. Ali também deveriam se instalar os estabelecimentos comerciais. Todo este território priorizava, ainda a instalação adequada à elite de intelectuais, o “cidadão saudável de primeira classe, identificado com o progresso e com os modos de viver da elite europeizada”. Deveria ser o lugar da “harmonia planejada, das amenidades, e, consequentemente de determinados tipos de sociabilidades” (Rodrigues, 2009:252) e onde mais tarde se edificariam lugares de determinados tipos de sociabilidades como o parque, o teatro, os clubes de dança, bares, cafés e posteriormente os cineteatros. Este centro urbano tinha como limite a Avenida 17 de Dezembro, a atual Avenida do Contorno.

**A área suburbana** foi formada por cento e quarenta e sete ruas irregulares, traçadas conforme a topografia, além de duas avenidas e quatro praças, para ser ocupada futuramente e não recebeu, assim, infraestrutura urbana de imediato. Este território era destinado à população operária, menos privilegiada e para os imigrantes que não tinham acesso aos locais de lazer frequentados pela elite. A eles se restringiam os bares em bairros mais afastados do centro urbano, jogos de bola e tômbola (espécie de bingo).

**A área rural** seria composta por cinco colónias agrícolas com inúmeras chácaras e funcionaria como um cinturão verde, com o intuito de suprir e abastecer a cidade com produtos hortigrangeiros. Estabeleceriam ali núcleos coloniais rurais que mais tarde vieram a crescer e se fundiram com a malha urbana da cidade, também formada em sua maioria por trabalhadores, operários e imigrantes.

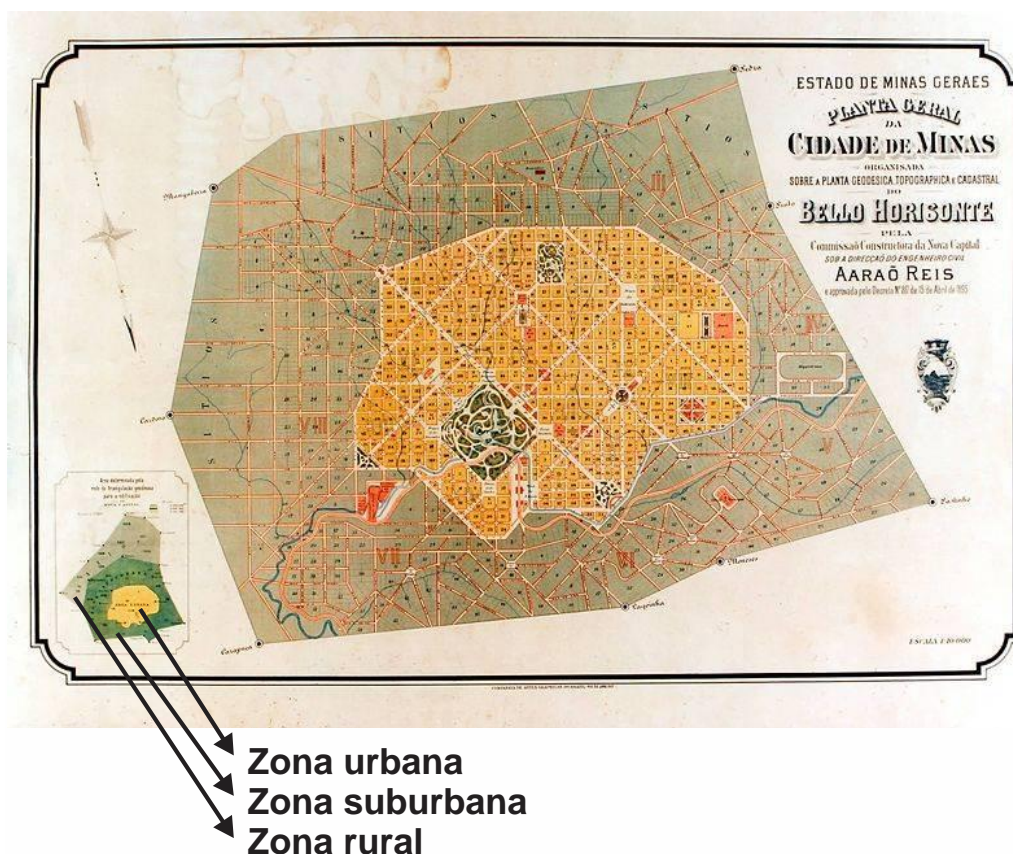


Figura 17: Demarcação das Zonas de Belo Horizonte. Arquivo de Belo Horizonte

Wanessa Lott observa que a ocupação destas áreas “se faria majoritariamente por meio da venda de terrenos a cargo do Estado. (...) Havia restrições na área urbana, onde apenas os mais abastados eram liberados para comprar lotes [sendo proibida a venda dos mesmos] aos negros”(2009:40). Mourão, reitera esta observação, reforçando a divisão da área urbana entre os seus futuros habitantes. Para as residências dos funcionários públicos, foram definidos planos de construções de casas de vários tipos, devidamente classificados por letras A,B,C,D,E e F, conforme a hierarquia funcional. “O tipo A, destinava-se ao funcionário comum, e era o mais modesto da série; os outros destinavam-se progressivamente aos funcionários de categoria mais elevada, sendo que o tipo F eram reservados aos desembargadores”(1970:12).

De forma extremamente metódica, na planta geral de 23 de março de 1895, os nomes das ruas e avenidas já estavam escolhidos. O ofício nº 26 do engenheiro Aarão Reis informava que “havia sido escolhidos os nomes de cidades, rios, montanhas e datas históricas mais importantes do Estado de Minas Gerais e da União e, bem assim, de alguns cidadãos que, por

seus serviços relevantes merecem ser perpetuados na lembrança do povo, além de designar os lugares destinados para os edifícios públicos, templos, hospitais, cemitérios, parques, jardins, matadouros mercados, etc..” (Barreto, 1995). As praças da zona urbana, por exemplo, seriam chamadas de Praça da República, Tiradentes, Marechal Deodoro, 15 de junho, 15 de novembro, José Bonifácio, 7 de setembro, Liberdade, 21 de abril, etc.. As ruas e avenidas, geometricamente planejadas, formavam quarteirões regulares e receberiam nomes de tribos indígenas brasileiras, como por exemplo, Aimorés, Caetés, Carijós, Goitacazes, Guajajaras, Guaicurus, Guarani, assim como nome de acidentes geográficos, também do vocabulário indígena como, Itambé, Itacolomi, Paraibuna, Araguaí, Carandaí, Oiapoque. As ruas que entrecruzam paralelamente a Avenida central da cidade, a Avenida Afonso Pena, mantem o nome de Estados Brasileiros, seguindo a ordem de como eles aparecem geograficamente dispostos na costa litorânea brasileira, do Rio Grande do Norte ao Rio Grande do Sul. A distribuição destes nomes foi planejada e organizada dentro de uma lógica, conforme a interseção das ruas e avenidas.

Como exposto anteriormente, as contradições entre o ideal e a forma como foi concebida a cidade, bem como a necessidade de edificar uma nova capital repleta de ideais modernistas, adveio do repúdio a uma realidade colonizadora. Entretanto, apesar deste ideal, expurga a presença da colonização, mas adota do europeu o que é colonizante e ao mesmo tempo incorpora e imprime em suas ruas nomes indígenas que chocam com a construção de uma cidade feita à imagem de cidades a partir de modelos urbanos europeus e norte americanos.

O rigor do planejamento desta cidade é percebido nos dizeres do Decreto nº 818, de 15 de abril de 1895, que promulga o regulamento para a construção das casas dos funcionários públicos na capital. No artigo 4º, este decreto determina que os “tipos das casas corresponderão a seis classes de valores, determinados em vista dos vencimentos anuais dos funcionários e relativos a categorias” (Barreto, 1995:258).

Desta maneira, são estipulados os lugares de habitação, os espaços a serem ocupados e quem os ocupava, reforçando a marcação de fronteiras e limites no habitar desta cidade. Se as metrópoles podem ser lidas através de seus mapeamentos de espacialidade, Belo Horizonte é a “implantação de uma urbes planejada para delimitar espaço de classes sociais”(Lemos, 1988:37). Em acordo com o estudo de historiadores (Lemos, 1988; Julião, 1996; 1992, Silva, 1991) a cidade foi habitada basicamente por duas classes sociais: em sua maioria por esta elite

dos funcionários públicos administrativos (integrantes e agentes do poder e do governo) e por outro lado pelos trabalhadores de obra, desempenhando funções menos privilegiadas e socialmente consideradas inferiores. Procurava-se eliminar a mistura de pessoas ou atividades, enfim, a convergência de fluxos numa tentativa de ordenação da população em espaços pré-determinados, assim como na imposição de formas de onde e como se deve morar. A rigidez deste zoneamento fazia com que a nova capital fosse uma cidade composta de “duas ou mais cidades”

A historiadora Mayra Gomes Rodrigues (2009) observa que a partir deste projeto que foi calculado sem apresentar uma maleabilidade ou permeabilidade, e ainda, o estabelecimento destas fronteiras, delineando estas três áreas da cidade permitia ressaltar a “possibilidade de interpretação da realização social da cidade como construtora de sentidos e interações para os indivíduos e grupos”. A autora prossegue afirmando que esta demarcação, presente na forma da cidade “incorporou definições e significados para a configuração planejada de seus espaços, constituindo assim uma “cultura urbana, decorrente dos modos de socialização” (2009:237-253).

Apesar de esta área central abrigar mais tarde, como o previsto, os teatros, os salões da sociedade, os cinemas, os bares, ou seja os lugares construídos para o entretenimento da elite, até este momento, não foram implantadas muitas das praças e largas ruas previstas,<sup>26</sup> que só existiram no projeto e não foram de facto construídas, apontando assim, para a falta do lugar do encontro e da coletividade. Abílio Barreto relata que nesta época (se referindo aos anos da construção da cidade, especificamente 1896), Belo Horizonte era um lugar

sem conforto, cujos habitantes, trabalhando a mais não poder, eram forçados a uma existência muito modesta e sem distrações. Não havia aqui casas públicas de diversões [sendo assim] foi construído um teatrinho provisório, térreo e coberto de zinco, (...) sem forro, despido de todo e qualquer conforto, [que] estréia a troupe que realizou-se com a peça *El anillo de bierro* (1950:433).

Esta realidade se manifesta no desfogo das palavras do poeta Carlos Drummond de Andrade, no seu poema “Ruas” que inquietamente relata :

---

<sup>26</sup> De acordo com Barreto (1995:256) muitas praças, previstas na planta original de Aarão Reis, sobretudo as situadas na zona suburbana, nem chegaram a ser implantadas.



Porque ruas tão largas?  
Porque ruas tão retas?  
Meu passo torto  
Foi regulado por becos tortos  
De onde venho.

Cidade grande é isso?  
Aqui obrigam-me a nascer de novo, desarmado. (1988:129)

Um outro poeta, Afonso de Escragnole Taunay, em 1929, escreveu uma crônica, que tem título *Vazio*, que diz: “Melancólica impressão deixavam aquelas ruas enormemente largas e infinitamente longas e por calçar, onde as casas separavam verdadeiras distâncias. E como pareciam modestas as habitações, à margem de tão largas vias” (in: Carlos M Teixeira 1998:6).

Implícita estava a tentativa de ordenar a população em espaços pré-determinados; o desígnio de decisivamente contribuir na produção da divisão do espaço a ser ocupado na cidade, a imposição de formas de como morar e “empurrar para longe da cidade aqueles que não se enquadram nas regras impostas e [que eram] considerados detritos do urbano”(Silva, 1991:35). E assim se chegaria ao “aperfeiçoamento social” (Pimentel 1993, Julião 1996, Silva 1991). O mapa desta cidade foi elaborado com o propósito de, em nome da ordem, gerir os espaços. Foram traçados planos geométricos de ruas e avenidas, praças e parques, e marcaram indelevelmente a vida de sua população, principalmente nas primeiras décadas. O seu desenho apresenta estratégias que definem lugares, preveem ocupações, esboçam trajetos, instituem territórios e fronteiras, que circunscrevem o espaço social das diferentes populações da cidade. Em linha com este pensamento, Maysa Gomes Rodrigues afirma que a “ordem cidadina se organizou em segregações várias em que o urbano deu a forma e o uso, a partir de uma inserção social e económica [que] demarcou lugares, espaços e representações na vida na e na cidade”(2009:237). A designação de espaços, explícita no mapeamento das zonas da cidade, classifica os diversos estratos sociais e consequentemente os separa. É, em outras palavras, “dar ao mundo uma estrutura, manipular suas probabilidades, tornar alguns eventos mais prováveis que outros, comportar-se como se os eventos não fossem casuais, ou limitar ou eliminar sua casualidade” (Bauman, 2007:13-14). Dessa maneira, o autor reconhece na linguagem a função nomeadora/classificadora, afirmando que “classificar consiste nos atos de incluir e excluir”. Portanto, explicitamente concretiza-se na cidade de Belo Horizonte a um pensamento predominantemente elitista e segregador, tacitamente dominante dos idealizadores da cidade.

Ora, como afirma Boaventura Sousa Santos o projeto é importante “pelo que diz e pelo que silencia (...) pelo que está explícito e tácito”(2009:28-29). Note-se que o discurso da modernidade, o desenho desta cidade é fruto de uma manobra, de uma ação política de dominação.

Boaventura reporta-se às linhas de abissalidade que dividem norte/sul. Levando-se em conta as especificidades do mapa de Belo Horizonte, observa-se, em consonância ao pensamento do referido autor, que as linhas do traçado da nova capital, são antes de tudo, circunscritas pelo paradigma dominante, que constitui um sistema de distinções invisíveis, e divide a realidade social em dois universos distintos; o “deste lado da linha e o universo do outro lado da linha” (2009:23-27), de maneira a definir uma dualidade entre diferentes universos. “Deste lado da linha, vigoram a verdade, a paz e a amizade; do outro lá do da linha, a lei do mais forte, a violência e a pilhagem. O que quer que ocorra do outro lado da linha não está sujeito aos mesmos princípios éticos e jurídicos que se aplicam deste lado”(idem). Sendo assim, na sua própria concepção, a cidade trazia um traçado que favorecia a diferenciação social, e poderia perfeitamente representar, ser um exemplo do que Boaventura Souza Santos observa na sociedade atual, que seria “politicamente democrática e socialmente fascista” (2009:39). Estas linhas da modernidade, que constituíram uma tentativa de criar uma capital organizada, funcionariam também como um instrumento fundamental de controle da cidade; classificava e hierarquizava territórios que se transformavam em áreas delimitadas e imediatamente identificáveis (Julião,1996:57). Construiu-se, dessa maneira, uma capital elitista e segregadora, constituída de territórios demarcados para diferentes classes sociais e etnias. Como confirma Pimentel, esta cidade “espelha de maneira exemplar a forma como os grupos sociais dominantes comandaram as reformas administrativas necessárias à confirmação de sua própria hegemonia” (1993:30).

A nova capital, no seu ponto zero, de maneira intrínseca, implícita no seu planeamento apresenta um ideal no qual o futuro deveria se projetar como sendo convergente, comum a todos os belorizontinos. Entretanto seus habitantes não se compadecem com os projetos externos impostos sobre suas vidas, concebidos a partir de um regime de raciocínio baseado no que Gutiérrez (2004) denomina de “demarcação excludente”.

Belo Horizonte, desde o seu embrião assim como parte do seu quotidiano, é cunhada por tensões e divergências entre o projetar e o habitar, pela insistente presença do impasse entre o

ideal e o real. Como percebemos no decorrer da sua história, em Belo Horizonte, o conflito estabelecido entre as realidades da cidade planeada e a cidade habitada, entre o imaginado e a prática do espaço arquitetado e do espaço vivido, gerou uma partilha dos lugares que nem sempre reitera o projeto urbano. No seu crescimento e desenvolvimento, a divergência permanece, se instala e se concretiza.

Em uma planta arquitectónica, não há como calcular, prever ou estipular as práticas quotidianas e a realidade da construção da sociedade, nem como estabelecer fórmulas que regulamenta os comportamentos dos seus cidadãos. Na verdade, o antropólogo e arquitecto italiano Franco La Cecla no seu livro “Contra Arquitetura”, refere-se ao mapa como um “intento absurdo de ordenar o espaço (...) um delírio sobre o mundo e suas fronteiras artificiais (...) o desenho urbano, é um desenho que enforma; é um desenho dos regulamentos” (2011:10-11). Ao contrário da natureza estática de um mapa, de um plano ou um projeto, a cidade é viva, dinâmica e habitada. No caso específico de Belo Horizonte, o mapa foi elaborado com o desígnio de, em nome da “ordem”, gerir os espaços. Seu desenho apresenta estratégias que definem lugares, preveem ocupações, esboçam trajetos, delimitam territórios e determinam funções, como menciona a historiadora Regina Helena Alves da Silva:

Os estudos quantitativos de como deveria ser a cidade; uma pretensa organização, onde a organização do espaço urbano seria dada através da divisão territorial das funções, a visível exclusão da classe operária deste espaço, e finalmente uma aparência de solidariedade social ao invés de conflito, são pontos dos relatórios da comissão construtora que nos levam a detectar uma influência positivista no pensar da cidade (1991:12).

O mapa é redutor, quase sempre resultado de uma manobra e de uma ação política que não inclui no seu desenho, os espaços vividos do dia a dia e por isso, acabam por serem ultrapassados pelas dinâmicas incontornáveis dos movimentos das pessoas. Contudo, a propósito da cidade de Belo Horizonte, a ocupação humana, a apropriação dos espaços urbanos, a emergência de práticas culturais, a definição dos espaços de convivência e sociabilidade, “subverteram as tentativas de dominação expressas nos mapas da cidade” (Pimentel, 1993:30). Inclusive, as posteriores ações levadas a cabo pelos grupos sociais dominantes, particularmente através de reformas administrativas que procuravam racionalizar a cidade em nome da saúde pública ou da ciência, não conseguiram vencer esta resistência (ibd.):

o seu rigor geométrico professavam a utopia de se traçar com a régua e compasso uma ordem social, harmónica, unitária, onde não haveria lugar para a desordem urbana. (...) procurava-se eliminar a mistura de pessoas, atividades e coisas, enfim, a convergência de fluxos que nutrem a sociabilidade urbana. Havia uma intencionalidade latente nesse tipo de concepção: impedir qualquer intervenção espontânea dos habitantes no espaço. As manifestações de pluralidade e das contradições das relações humanas pareciam susceptíveis de ser banidas do território urbano (Julião,1996:56-61).

No processo de consolidação de Belo Horizonte, enquanto cidade, uma nova metrópole, os universos espacial e social, o arquitectónico e sónico, se edificam de maneira quase concomitante, e entretanto são regidos por normas ambivalentes. O exercício do mapeamento da cidade é de natureza autocrática, hierárquica, estipulando uma hierarquia social. Entretanto, de acordo com as observações de Letícia Julião, duas características estruturais marcam e definem o projeto da nova capital: a primeira é “a perspectiva da segregação espacial” que pela demarcação espacial determinavam lugares dos “pobres (trabalhadores) e dos ricos (funcionários do estado e comerciantes) através da diferenciação de espaços planejados e tipologias diferenciadas de casas conforme o status de seus ocupantes” e a segunda é a perspectiva da atomização urbana, fruto da classificação dos espaços de acordo com as funções (moradia, trabalho, comércio, lazer, etc..). A denominação dos lugares da cidade é feita de acordo com as atividades que ali se desenvolveriam ou ainda, indicando o grupo social que os ocuparia, como se pode perceber no caso do Bairro dos Funcionários, a Avenida do Comércio, etc.. (1996:60-65) Neste sentido, Gutiérrez discorre sobre a prática de demarcar como parte dos nossos meios de representação nos modos de reconhecimento do mundo. O autor afirma que “denominar es demarcar. (...) nombrar es classificar (...) [e que] el demarcacionismo racionalista sea especializado en el establecimiento de fronteras, tanto en el mundo físico como en el conceptual” (2004:18-27). Institui-se assim a nova cidade, artificial, desprovida de espontaneidade.

### **2.3 a população da nova capital**

Belo Horizonte teve uma trajetória singular no que diz respeito a sua estruturação e concepção. Foi edificada num contexto de múltiplas ambivalências<sup>27</sup>. Inicialmente projetada como uma “cidade ideal”, pautada pela “ordem e ausência de conflitos” (Silva, 1991),

---

<sup>27</sup> Zygmunt Bauman desenvolve o conceito de ambivalência como a “possibilidade de conferir a um objeto ou evento mais que uma categoria, é uma desordem específica da linguagem, uma falha da função nomeadora (segregadora) que a linguagem deve desempenhar”; como algo que se opõe à ordem. E “se a modernidade diz respeito à produção da ordem, então a ambivalência é o refugio da modernidade” (2007:27).

rapidamente apresentou contradições estabelecendo uma relação tensa entre o planejar e o habitar. Como a capital apresenta, desde o seu projeto inicial, uma cartografia segregacionista, estruturada com limites e divisões de espaços, teve como fator agravante um aglomerado populacional integralmente imigrado. A evidência de uma hierarquia social, distribuída geograficamente na concepção do projeto da cidade, exacerbou as ambivalências presentes desde o início da ocupação da nova capital.

Neste sentido, Regina Helena Alves da Silva (1991) e Thais Pimentel (1993), propõem uma reflexão sobre os marcos de formação da capital, enfatizando a perspectiva da criação de um novo sistema social, dinâmico e liberal econômica e politicamente a partir da instalação do regime republicano. As historiadoras destacam a expectativa de que o novo espaço urbano determinasse, concomitantemente, o fim das “velhas lembranças” e o surgimento do “moderno” e ainda, que nesta cidade “tudo teria que ser inventado e criado do vazio”. A cidade projetava uma “imagem da modernidade, o rompimento com o velho, e no entanto, o novo surgia carregado de tradição”. Permanece no povo que habita esta cidade, a essência conservadora, apegada às antigas tradições das cidades coloniais que, como observa Thais Pimentel em artigo publicado na revista *Verso e Reverso* (s/d) termina por macular os símbolos da modernidade. A autora prossegue afirmando em sua análise contextual, que em Belo Horizonte, o “moderno é apenas uma nova forma de dominação”, e menciona o discurso de Bias Fortes, governador do Estado de Minas Gerais entre 1956 e 1961, que enfatiza: “somos modernos, mas não mudamos (...) dominamos tanto quanto as velhas elites”. E dessa maneira, para Thaís Pimentel, a cidade de Belo Horizonte espelha de maneira exemplar, a forma como grupos sociais dominantes comandaram reformas urbanas e administrativas necessárias à confirmação de sua hegemonia (p.114).

Embora o seu planejamento urbano tenha surgido a partir dos ideais da modernidade, “as pessoas que ali habitavam eram as mesmas que caminhavam nas ruas tortuosas (...) de uma cidade antiga, cheia de história”(Fabiano, 2005:66). Entretanto, prossegue o autor, o fato dos novos habitantes trazerem lembranças, memórias e hábitos arraigados, não sensibilizou a comissão construtora da nova capital, que acreditava que as pessoas seriam seduzidas por um projeto moderno, que não cabia em Ouro Preto, mas deveria caber na vida da população que obrigatoriamente seria transferida para a nova capital. É evidente, que os idealizadores da cidade acreditassem que bastava desenhar a modernidade no espaço para que esta se concretizasse. Na nova capital, não havia lugar para “o tortuoso, nem o estreito, nem o baixo,

nem o deselegante” (Otávio Penna, 1997:102). A negação do espaço da antiga capital colonial é estendida aos habitantes do arraial do Curral Del Rey, como mencionado anteriormente, o local escolhido para ser erguida a cidade de Belo Horizonte. Opera-se no processo de construção de Belo Horizonte um apagamento das práticas sociais anteriores. O lugar de construção será considerado um espaço vazio. Os antigos moradores relegados a essa invisibilidade não serão habitantes possíveis da nova capital.

Tal conjuntura confere a Belo Horizonte características conflituosas e ambivalentes, entre a modernidade e a tradição. Adoto neste contexto, o conceito de tradição em acordo com o sugerido por Gutiérrez, no seu livro *La Identidade Excessiva*. Segundo o autor, “la tradición no es más que la reproducción de hábitos materiales o simbólicos de, supuestamente, otros tempos”(2009:41). Complementando esta ideia proposta por Gutiérrez, Shills, referindo-se às tradições, no livro *Centro e Periferia. Memória e Sociedade*, afirma que estas tem a “necessidade de estar em ligação com um passado” (1992:307). A partir deste pensamento, surge a indagação de como, efetivamente se dá a tradição em Belo Horizonte que é habitada em sua totalidade por estrangeiros? Talvez fosse possível a reprodução de “hábitos materiais de outros tempos”, mas como esta sociedade poderia estar ligada a um passado, sendo que sua população não tinha um passado comum ligado a uma ancoragem legítima nas expectativas que incidiam sobre os espaços e modos de vida modernos? Ao mesmo tempo, os habitantes de Ouro Preto, cidade conhecida por ser tradicional, não seria capaz de abrigar a modernidade, vinham carregados de suas raízes ainda com resquícios de uma convicção predominantemente conservadora.

Parece haver um consenso, entre os estudiosos desta cidade, no que diz respeito à construção da identidade urbana de Belo Horizonte e dos conflitos estabelecidos decorrentes destas ambivalências. Thaís Pimentel, refere-se à formação da população na nova capital, pela vertente do impacto gerado pela transposição de valores da cultura ouropretana, resultado do fluxo migratório de seus funcionários e habitantes. Formando a maior parcela populacional da nova capital, os funcionários públicos, que vieram transferidos de Ouro Preto para Belo Horizonte, trouxeram consigo os valores vivenciados na antiga capital, garantindo a perpetuação de suas tradições. Dessa maneira, escreve a autora:

Construíram-se, lado a lado, dois discursos sobre essa cidade: o discurso do moderno e o da tradição. O primeiro, aquele que privilegiava tanto a decisão

pela construção da nova capital, associando a postura progressista de uma parcela das elites do Estado, como o próprio produto dessa decisão, ou seja, a cidade em si. Seu formato, seu arrojo, sua preocupação em indicar os lugares a serem ocupados por cada classe de cidadão, tudo isso atestava a modernidade. O segundo, o discurso da tradição, aquele que privilegiava o “caráter” do povo que iria dar vida à cidade e que saberia, mesmo em ambiente estranho, preservar suas raízes, seus valores, suas crenças (1993:35).

Nessa perspectiva, o mineiro, incluindo o habitante da nova capital era visto como "conservador e guardião de uma tradição. Assim, Belo Horizonte, apesar de ter um planejamento moderno é considerada extremamente provinciana por ser habitada por este povo” (idem, 1993:59).

A população da cidade era constituída por alguns poucos cidadãos remanescentes do antigo arraial do Curral Del Rey, além de uma maioria advinda do interior do estado de Minas Gerais, sobretudo de Ouro Preto, e também por imigrantes italianos e portugueses atraídos pelas promessas e possibilidades de trabalho. A historiadora Norma de Góes Monteiro, no seu livro *Imigração e Colonização em Minas 1889-1930* (1994), mostra dados do relatório apresentado em 1898, pelo Inspetor de Terras e Colonização ao Secretário da Agricultura do estado, contendo informações detalhadas sobre a formação da população belorizontina. Referindo-se à época da construção da cidade e dos seus primeiros habitantes, a referida historiadora, versa sobre a escassez de mão de obra para trabalhar nas lavouras que abasteceriam a zona central da cidade, e sendo assim, em “1897, achavam-se estabelecidas na colônia 31 famílias com 185 indivíduos, sendo 80 brasileiros, 19 espanhóis, 10 austríacos, 4 alemães e um francês. (...) e cultivavam em suas terras, milho, feijão, batata, mandioca, café, cana e hortaliças” (1994:73).

O Anuário Estatístico de Minas Gerais (1921-1925) informa sobre quem eram os habitantes de Belo Horizonte. Os números apontam que população desta cidade, em 1900 era de 13.472 pessoas e em 1912 de 38.822. Desta soma, 34.450 eram brasileiros e 4372 eram estrangeiros. Em pesquisa realizada no IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) o recenseamento de 1920 atesta que em Belo Horizonte habitavam 50.703 brasileiros e 4824 estrangeiros, a maioria italianos<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> A respeito da imigração de operários em Belo Horizonte, Abílio Barreto constata que: “O exame dos dados existentes em relação à entrada de imigrantes em Minas Gerais permite afirmar que, no período da construção da nova capital, aconteceu intenso afluxo para a cidade. Por iniciativa do governo, o serviço de imigração para o Estado, promoveu, entre os anos 1888/1898, a vinda de 68.622 imigrantes, com grande predomínio dos italianos. No ano de 1896, por exemplo, no auge das obras de construção, regista-se a entrada, no Estado, de 22.496

Destacando a presença destes imigrantes na construção da cidade, a escritora e professora de teoria literária da Universidade Federal de Minas Gerais, Myrian Àvila, no seu livro intitulado *O retrato na rua: memórias e modernidades na cidade planejada*, refere-se à inexistência de trabalhadores que atendessem as demandas da elite política que ali habitaria. E assegura que:

Sem possuir mão-de-obra com conhecimentos técnicos estéticos para produzir uma cidade de feição moderna, as elites políticas promovem a imigração de artesãos, técnicos e artistas europeus, que constituirão a mão-de-obra especializada na construção da nova capital. Dentre esses, os mais numerosos são os italianos, que já em 1894 (três anos, portanto antes da inauguração da cidade) constituem uma colônia altamente representativa em Belo Horizonte. Basta dizer que, em 1896, o 20 de setembro (data da unificação da Itália) é entusiasticamente festejado, com banda de música e sessão cívica (2008:14).

A historiadora Mirtes Lopes, na sua tese intitulada *O Imigrante Português em Belo Horizonte e o Centro da Comunidade Luso-Brasileira (1897-1930)* endossa que a formação de Belo Horizonte “caracteriza-se pela pluralidade e diversidade de seus habitantes, migrantes e imigrantes, buscando esboçar a sua própria identidade como espaço urbano eminentemente multicultural e permeável às várias influências” (2003:88).

Nesta perspectiva, as distâncias entre a concepção do projeto idealizado para esta cidade e a formação e dinâmica das práticas sociais, foi marcado pela ambivalência presente na formação plural de sua população.

O historiador e sociólogo Lewis Mumford (1982), no seu livro *A cidade na História, suas origens transformações e perspectivas* aponta como parte do processo da formação das cidades os antigos componentes da aldeia que foram transportados ao novo plano e incorporados na nova unidade urbana. Belo Horizonte, entretanto, não teve uma aldeia como embrião da cidade. Conforme expus anteriormente, a existência desta cidade advém de decisões externas e administrativas. O seu desenvolvimento se deu a partir de um projeto tido como “ideal” desenhado em um mapa, que não previa as dinâmicas sociais pertinentes à formação de uma população permeada pelas diversidades. O historiador Pedro Fabiano observa em sua reflexão que

---

imigrantes. Número recorde, sendo necessário mencionar que muitos fixaram residência na região do antigo Curral D’el Rey. (...) O grande incentivo do governo mineiro, inclusive com promessa de facilidades, dentre outras, respondia à necessidade de mão de obra, notadamente, especializada, para os trabalhos de construção da nova cidade”(1950:354). Há de se notar que nem todos os imigrantes se fixaram na para a nova capital. A cultura do café, a exploração solo em busca do minério, ouro e pedras preciosas, atraíam um numero significativo de imigrantes que se estabeleceram em zonas rurais e em outras cidades do estado de Minas Gerais.



o que não imaginavam era que a cidade ideal não é única, cada um constrói a sua em seu tempo e espaço. Neste projeto imaginário, a dimensão físico-territorial toma proporções definidoras, acreditando-se que o ambiente construído, concreto, conformaria o comportamento, os sentimentos(...) (2005:75-76).

Ainda, levando-se em conta as ideias e palavras de Mumford, pode-se constatar que as cidades são formadas de diferentes troncos étnicos, diferentes culturas, tradições tecnológicas, línguas, que se juntaram e se misturaram naquilo que considerou ser um “receptáculo especial destinado a armazenar e a transmitir mensagens” (1982:114-119). Este autor nos apresenta um ponto de vista do papel simbólico da cidade e aponta como esta promoveu transformações no homem que a habita. A respeito desta metamorfose simultânea do homem e da cidade, das diferenças entre a vida e as manifestações culturais do campo e da criação cultural das cidades o mesmo autor diz:

Enquanto o revestimento exterior da cidade crescia, por assim dizer, seu interior igualmente se expandia: não somente os seus espaços interiores, dentro do recinto sagrado, mas sua vida interior. Os sonhos transbordavam daquele interior e tomavam forma; as fantasias se transformavam em drama e o desejo sexual florescia em forma de poesia, dança e música. Dessa forma, a própria vida tornou-se uma expressão coletiva de amor, desligada das urgências da reprodução social. Atividades que brotavam para a vida apenas em ocasiões festivas, em comunidades mais rudes, passaram a fazer parte da existência diária da cidade. E o que começou com uma transformação em grande escala do ambiente, passou a ser uma transformação do homem (1982:115-116).

Pude perceber pela pesquisa que realizei, que esta cidade é um receptáculo de “outros”, formando um tapete multi social e multi cultural, e a convivência contribuía quotidianamente para ampliar a diversidade da cidade interrogando, assim, a suposta ordem pré-estabelecida e desejada pelos seus projetistas. O verso de Mário de Andrade, do seu livro *Macunaíma*, “Eu sou um tupi tangendo um alaúde”, ilustra a diversidade que se encontra concentrada nas cidades modernas, nas mutações e representações de si e do outro.

A nova capital tem em sua totalidade uma população de estrangeiros. Os seus primeiros habitantes não se reconheciam como cidadãos desta cidade que, como observa Barreto, não “conheciam e não respeitavam a história local, chegando mesmo a negar sua existência” (1995:52). O historiador José Leonardo Magalhães Gomes relata que a população da nova capital “não a via como um local de estadia, mas como um ponto de passagem (...) e que tinha como característica nas suas primeiras décadas a profunda a falta de identificação entre a

população e a cidade” e ainda afirma que, os ouropretanos a detestavam francamente por ter tirado a condição de capital de sua cidade natal (2011:50).

Em linha com este pensamento, Tomás Silva, afirma que a identidade está sempre ligada a uma forte separação entre ‘nós’ e ‘eles’ (2009:82). Entretanto, no caso de Belo Horizonte, seus habitantes eram outros de si mesmos; diferentemente do que Appadurai apresenta, o “outro” se contrapondo com alguém, ou o “outsider” em relação ao “insider” (2009:21-38), a população da nova capital foi formada na sua integralidade por “outros”, por estrangeiros, ninguém pertencia àquela terra. Ora, quem eram então os habitantes de Belo Horizonte nas primeiras décadas da capital? De acordo com o autor Antonio García Gutiérrez, a identidade é percebida como “um lugar de reconforto, (...) de reencontro, de reconhecimento dos demais como nossos idem-ticos” (2009:7). Esta afirmativa nos permite entender o fato de todos serem “outros” nesta cidade, ninguém se reconhecia como sendo dali.

O tecido populacional de Belo Horizonte foi fruto de um fluxo migratório originado por múltiplas motivações. Os funcionários ouropretanos foram forçados a se mudarem para a nova capital, a fim de manterem seus empregos; os imigrantes largaram suas terras, suas pátrias, e vieram em busca de trabalho, e assim como os ouropretanos, com “extrema má vontade” (Gomes, 2011:50). Não havia re-encontros na nova capital e muito menos “reconhecimentos”. Entre os seus habitantes inexistia uma “origem comum” e a população desta cidade não encontrava os seus “idênticos”.

No processo das migrações e imigrações de populações, pode-se afirmar que, sob este prisma, Belo Horizonte que era o local de chegada, é uma cidade socialmente desarticulada. Considero ser possível transpor as palavras de Anthony Guiddens para compreender a realidade da relação entre os habitantes e a nova capital. O autor comenta sobre os mecanismos de desencaixes, que recombina as atividades locais em relações espaço temporais e ainda constata que:

Embora os meios em que as pessoas vivem permaneçam como fontes de ligações locais, o lugar não constitui o parâmetro das experiências; e não oferece a segurança do sempre familiar, característica dos lugares tradicionais (1999:137).

Levando-se em conta as palavras de Kathryn Woodward, que a “construção da identidade é tanto simbólica quanto social” (2009:10), é razoável afirmar que a população de Belo Horizonte se define pela presença de antagonismos que se manifestam sob um manto de cordialidade pacificada. Tais antagonismos são recorrentes na tentativa da modernidade, desejada no imaginário dos idealizadores da nova capital e carregada por tradições dos seus habitantes.

Nesta multiplicidade de variáveis na formação da população, a cidade se apresenta como o espaço do reconhecimento e distinção entre o “eu” e o “outro”. Lepetit (2002:61) chama a atenção para o fato de que “as sociedades urbanas são plurais e as identificações se colocam de forma mais agudas do que nas sociedades mais majoritariamente enraizadas.” Portanto, a ausência de uma origem comum por parte de seus habitantes, é um dado marcante na forma como a cidade se constituiu. Neste contexto, as cidades aparecem como um conjunto de imensos fragmentos de padrões, valores culturais, línguas e dialetos, religiões e seitas e variadas etnias. Modos distintos de ser passam a concentrar-se e conviver em um mesmo lugar. Nota-se que os elementos unificadores e definidores da identidade ou unidade, se configuram em uma diversidade contida, negada e apagada que insurge e reaparece.

Trata-se, portanto, da situação conflituosa enfrentada por uma cidade nova no projeto e habitada por pessoas de muitos lugares e múltiplas memórias. A configuração de um projeto imbuído de uma modernidade conservadora, marcada pelo mote da ordem e do progresso, era ao mesmo tempo unificadora, aniquiladora das diferenças simbólicas, culturais e políticas e enfatizava a fixação das hierarquias e diferenças sociais. Realidade esta, comentada pela historiadora Luciana Andrade que constata em sua tese que

a presença dos imigrantes era sentida como uma verdadeira invasão. (...) A população local teria que habituar-se a conviver com estes imigrantes, comumente rotulados de turbulentos e desordeiros. (...) Neste caso, era a própria diversidade e dissemelhança desses indivíduos que condensava todo o temor e ameaça à ordem social. A heterogeneidade dos imigrantes foi utilizada como meio de estigmatizá-los enquanto grupo (2004:09).

Prosseguindo em sua reflexão, Luciana chama a atenção para o fato de que a construção social do imigrante consolida-se sobretudo pautada nas tensões que ocorrem nas relações entre grupos que apresentam qualquer diferença, cultural ou social.

Portanto, em Belo Horizonte, a pluralidade da formação de sua população, lhe confere um perfil como espaço de encontro, de partilha, de inclusão e exclusão, de construção e

reconstrução, testemunhando assim um resultado aparentemente contraditório entre o projeto e o produto. Segundo Silva, Belo Horizonte transforma-se numa “cidade racional moderna apenas ao nível formal que na sua essência abriga uma índole conservadora” (1991:27), advinda de todos estes cidadãos de passados e memórias que não pertenciam àquele lugar. Como observa Letícia Julião (1996), a modernidade na nova Capital pautada na contradição é uma utopia concretizada no desenho da cidade que não foi vivida pelos seus habitantes. Sendo assim, a cidade se desenvolve de forma hesitante e indefinida no passado divergente e múltiplo, de cada um dos seus habitantes. Ao considerar como se deu a construção espacial e social desta cidade, entendo ser possível analisar e mapear a construção do universo sonoro e musical no contexto urbano de Belo Horizonte.

### Capítulo 3

#### Cartografia dos Lugares da Música: o Evento musical

Já se falou que o mineiro acorda com o sino tocando, anda pela rua ouvindo  
uma banda e dorme ao som de uma serenata.  
(Carlos Felipe, 2010)

Este capítulo vem elucidar como se desenvolveu a vida e a atividade musical em Belo Horizonte, tomando como orientação os lugares da música na capital: os construídos para a música, os lugares que acolheram a música, ou seja, os lugares do evento musical, bem como os lugares que foram transformados pela música. Entretanto, este último tópico, será desenvolvido no capítulo 4, com o intuito de analisar o acontecimento musical. Faz-se premente estabelecer um olhar atento às mais diversas manifestações musicais, ocorridas desde o nascimento da cidade, relacionando-as às distintas espacialidades construídas no decorrer das primeiras décadas após sua fundação. Estabeleço assim, a hipótese que tais manifestações, reconfiguram-se, ressignificam-se, transformam-se, afetadas pelas diferentes espacialidades nas quais foram criadas e se desenvolveram. Dessa maneira, torna-se necessário balizar como se constituiu a cosmogonia musical nas primeiras décadas nesta cidade, como um elemento inicial e inerente à discussão e compreensão do que nesta tese denomino acontecimento musical.

#### 3.1 a música do arraial à capital

... sempre tinha música, porque ninguém vive sem música.  
Acyr Antão, 2010.

No Arraial<sup>29</sup> do Curral Del Rey, localidade que foi quase completamente demolida para ceder espaço à construção de Belo Horizonte, se ouviam as serenatas, as festas e as bandas de música. Constatam em registros, que neste arraial, o “calendário festivo apresentava regularmente as festas do Divino, de Santa Efigênia, do Reinado do Rosário, da Semana Santa e da Padroeira” (Lott, 2009:31). Assim como em toda a Capitania das Minas, havia no Curral Del Rey “manifestações festivas, as práticas católicas, acompanhadas por corais e orquestras (...) os

---

<sup>29</sup>No Brasil, o termo arraial para além de sua significação de festa ao ar livre, é também utilizado para designar uma pequena aldeia, uma aldeola.

funerais grandiosos, as procissões cheia de alegorias, as festas, onde centenas de pessoas das mais variadas condições se alegravam com a música e dança” (idem, p. 27).

A música, das festas populares e religiosas, das cantorias da igreja, neste pequeno arraial já chamava a atenção de quem por ali passava. Alfredo Camarate observa que mesmo com a grande diferença económica dos tempos do auge do ouro em Vila Rica, a “tradição festiva barroca dos moradores se faz presente (...) apesar de ser uma localidade relativamente pobre, faz as suas solenidades com uma pompa natural e espontânea, muito de ver-se e admirar-se” (*apud* Barreto, 1995:56). Em uma de suas crônicas quando da sua chegada ao arraial, ele conta com detalhes sobre o ambiente musical que encontrou neste lugar:

em todas as solenidades religiosas que tenho assistido, sempre houve cantoria. Todos os motetes são executados a três vozes, por um grupo de fiéis, que fica junto ao sacerdote, e repetidos, quase sempre também a três vozes pelo povo. Entre o primeiro grupo há uma voz de senhora, potente, vibrante, muito afinada; mas também com todos os vícios de emissão, aliás, muito naturais de quem nunca cultivou a arte do canto e que de mais a mais nas repetidas festa desta igreja dá, em voz, tudo quanto tem e mesmo mais do que era lícito exigir-lhes. (...) As outras partes conjugam afinadas com a primeira e, como a música fosse escrita por bom e sábio mestre antiquíssimo, e de quem nem sempre a tradição fornece o menor dado, há intervalos difíceis, mas que os cantores atacam com elogiável firmeza. Entre os coros do primeiro grupo, há uma voz de baixo clara e que, em certos trechos, mantem um pedal de grande beleza. O povo responde sempre ao primeiro coro, com igual afinação e sobretudo com o imponente efeito das grandes massas corais. Entre os fiéis, há um meio-soprano-contralto, com uma voz muito bem timbrada, arredondada nos centros e sempre muito igual em todos os registros. Está, talvez, perdida, naquela coletividade de cantores, uma prima dona de primeira ordem. Entre os homens que cantavam no coro da igreja, ouvi também um barítono e dois baixos cantantes muito aproveitáveis.

(in: Revista do Arquivo Público Mineiro – Por Montes e Vales. (III), 1894).

A musicalidade e religiosidade eram marcas presentes da população do arraial do Curral Del Rey. Sob o pseudónimo de Alfredo Riancho, o engenheiro Alfredo Camarate, descreve no *Jornal Minas Gerais a Igreja Matriz*, dizendo que esta “possuía um harmónico em funcionamento, e, em todas as solenidades religiosas eram executados motetos a três vozes por um coro formado por fieis, e quase sempre repetidos pelo povo também a três vozes” (Dias, 1897:38-39) São várias as menções feitas às festas e solenidades religiosas deste arraial, que pareciam, desde então ocupar importante papel na vida social da comunidade. O padre Francisco Dias Martins (1897) conta que existiam no arraial duas Irmandades, a do Santíssimo

Sacramento e a do Rosário, que eram responsáveis pela organização das festas. Estas irmandades, de acordo com o historiador José Leonardo Magalhães Gomes (2011), passaram a existir devido à proibição imposta pelos portugueses de estabelecer conventos e mosteiros nas localidades das povoações, temerosos de que um poder paralelo se instituisse e interferisse nos seus interesses. Os musicólogos Francisco Curt Lange (1979) e Maurício Monteiro (2008), corroboram com esta asserção e em suas pesquisas sobre a musicalidade em Minas Gerais atestam que as corporações musicais vinculadas às irmandades religiosas dispunham de um grande contingente de músicos e que tiveram no século XVIII a maior produção musical religiosa e popular da capital colonial.

Desta maneira, as atividades de organização e provisão das necessidades do culto e festas religiosas eram atribuídas às chamadas ordens terceiras, irmandades e confrarias que dominaram durante dois séculos essas atividades no interior do estado de Minas (Dias, 1897: 49-50). Comemorava-se a festa da Padroeira, a festa do Divino, de Santa Efigênia, de São Sebastião, de Santo António, do Reinado do Rosário e as das solenidades da Semana Santa (idem, p.57). Ainda, de acordo com Dias, na festa da padroeira Nossa Senhora da Boa Viagem a população do arraial se reunia e prestava sua homenagem à santa, com cantos, danças, rezas onde a música aparecia com destaque. Comenta ainda que havia “banda de música quase todo o dia, missa cantada e, no dia seguinte uma extensão profana da festa com cavalhadas, danças e um certo batuque” (idem, p.57). Estes relatos nos avizinham do quotidiano da vida deste arraial, nos permitindo perceber alguns hábitos desta população bem como a presença viva da música na dinâmica social do Curral Del Rey.

O músico Márcio Miranda Pontes (2002) nomeia em seu livro alguns músicos e compositores que viviam neste arraial e que ali desenvolveram algumas atividades com a comunidade, como por exemplo, José Nicodemos Silva<sup>30</sup>, Trajano Araújo<sup>31</sup> ou Vespasiano Gregório dos Santos<sup>32</sup>. Ele realça a importância destes músicos, dentre outros, que incrementaram o movimento musical local e participaram dos principais momentos religiosos e culturais do modesto arraial e da nova capital mineira.

---

<sup>30</sup> José Nicodemos Silva, desenvolveu intensa atividade musical como regente, violoncelista e compositor, sendo nomeado em 1872 regente da banda musical do antigo Corpo Policial. (Pontes 2002:20)

<sup>31</sup> Trajano de Araújo Viana, atuou como violista em diversos grupos instrumentais e também na orquestra do Clube da Violetas: (idem)

<sup>32</sup> Vespasiano Gregório dos Santos, filho adotivo de José Nicodemos da Silva, foi regente de orquestra da empresa cinematográfica Gomes Nogueira na época do cinema mudo. (idem :22)

Imerso neste ambiente musical e festivo que permeia a vida quotidiana desta população, retomo agora as crônicas de Alfredo a respeito da música presente nas festas, nas solenidades religiosas, na procissão do Encontro do Enterro na Boa Viagem<sup>33</sup> e na capela do Rosário. Meticulosamente, Camarate descreve tais festividades, de maneira a nos aproximar da sonoridade deste arraial. Ele nos conta, em crônica na revista *Por Montes e Vales* do Arquivo Público Mineiro, que a missa das dez horas, era

cantada e acompanhada pela banda de música (...); sendo louváveis os esforços que os cantores empregam para se fazerem ouvir e os não menos ingêntes esforços de banda marcial, para não inundar as vozes com o hiperbólico estrondear dos seus ophicleides e trombetas. (...) Entre a missa e a festa da tarde, a banda de música, composta de moços com os mais robustos pulmões que tenho visto na minha vida, aparecem tocando em toda parte! De longe ou de perto, todo o dia se ouvem polkas, marchas, quadrilhas e dobrados (1984:3).

As crônicas deste músico e engenheiro chefe da comissão construtora, publicadas no jornal Minas Gerais durante o ano de 1894 assim como o depoimento de poetas e jornalistas que visitaram e estiveram presentes em diferentes momentos no processo da edificação da nova capital, nos mostram a presença da música permeando toda a história deste povoado, como um elemento consistente e significativo, que será também transformador e determinante no alicerce da cidade. A análise destes documentos denota, efetivamente, uma outra faceta da rotina e do quotidiano desta população e da vida do arraial. Tais crônicas nos revelam fatos que nos permitem remontar a história do antigo arraial assim como da edificação da nova capital sobre uma perspectiva diferente da até então apontada pelos historiadores e cientistas sociais, enfim, dos estudiosos desta cidade.

Na dinâmica social do arraial a música se apresenta como um elemento aglutinador de diferenças de uma sociedade. As manifestações musicais criaram possibilidades de convivência, de socialização e interação entre as diversas camadas da população do Curral Del Rey, contrapondo e diluindo o estigma da segregação. Abílio Barreto conta que nestas festividades encontravam-se “desde o engenheiro mais ilustre até o operário mais humilde, construindo assim uma cena festiva que ensombrava as diferenças de cor, sexo e classe social dos habitantes do arraial” (p.98). Ele relata que as bandas de música percorriam as ruas anunciando a missa das dez horas que aconteceria com acompanhamento de orquestra e

---

<sup>33</sup> Igreja do antigo arraial que foi preservada e, anos depois, remodelada para ser a catedral da capital. Tem este nome exatamente por fazer parte do roteiro dos viajantes que por ali passavam.



cânticos sagrados. E prossegue dizendo que “o templo foi tomado por fiéis de diversas classes sociais; repleto com o que o arraial contava de mais seletos em seu meio social, e de mistura com a gente humilde dali e das circunvizinhanças” (1995: 606).

Se por um lado a abordagem histórica a respeito das decisões do habitar e do conviver na cidade, as determinações da ocupação dos espaços, a designação dos lugares explícitas no mapa do projeto da cidade, a necessidade da segregação social e descriminação deste povo intrinsecamente presentes no projeto ideológico dos arquitetos da nova capital seja exaustivamente realçado pelos historiadores, as crônicas e observações a respeito das atividades musicais nos permite contar sob outro prisma a história desta cidade. A atividade musical do arraial do Curral Del Rey e posteriormente na nova capital nos dá a possibilidade de ampliar a compreensão do processo de edificação da nova capital, e nos mostrar uma outra vertente de como se deu processo de socialização desta população, como os espaços e lugares foram resinificados na medida em que foram vividos. Como desenvolverei adiante, a música se apresenta como um elemento transformador de hábitos e rotinas, assumindo um carácter histórico e social que não podem deixar de ser considerados na formação da cidade de Belo Horizonte.

No recorte temporal desta pesquisa, ou seja, da construção da cidade até os anos de 1960, é possível identificar a presença da música e da sonoridade desta cidade que deixou de ser o arraial para se transformar na capital.

Belo Horizonte não nasceu sem música, muito pelo contrário, nasceu musical, e muito musical.  
(Carlos Felipe, em 13 de outubro de 2010)

Os registos nos mostram que mesmo antes da fundação da cidade já existia a música no Curral Del Rey. E que “a música antecipou a chegada da nova capital” (Minas Gerais, 1925; Imprensa Oficial, 1926). O jornalista Carlos Felipe, em entrevista concedida no dia 13 de

outubro de 2010, durante o meu trabalho de campo, tem opinião que corrobora com este fato e chama a atenção para o ambiente musical de Belo Horizonte. Entretanto, como se constata nesta entrevista, juntamente com o banimento do arraial do mapa, foram também extintas as manifestações musicais espontâneas e tradicionais daquele lugar. Carlos Felipe confirma que “infelizmente, quando eles fizeram a cidade nova, eles destruíram tudo do antigo, e praticamente todos os arquivos foram jogados fora. Então, pouca coisa restou de demonstração disso, mas alguma coisa ficou como, por exemplo, uma Ladainha de Serino<sup>34</sup> (vide anexo) que é do início do séc. XIX e ainda bastante representativa do padrão musical do barroco mineiro”.

Não obstante, é possível encontrar menções das mais diversas manifestações musicais, mesmo depois da extinção do arraial. Com a vinda da comissão construtora, a chegada da massa de operários que vieram para edificar a cidade, e com o começo da chegada dos novos habitantes deste centro urbano, percebe-se que, como em toda povoação ou aglomerado humano, a atividade musical não se desvanece.

Ainda antes da inauguração da cidade, na noite do “dia 7 de setembro de 1895, após solenidade de inauguração do ramal férreo e do assentamento solene das pedras fundamentais dos edifícios públicos”, ocorre a primeira atividade musical na nova capital. Tal evento foi oficialmente registrado como sendo o primeiro concerto de Belo Horizonte. Foi realizado no antigo prédio em que funcionou o Escritório Central da Comissão Construtora. Nele tomaram parte os seguintes “músicos vindos de Ouro Preto: Vicente do Espírito Santo, Trajano de Araújo Viana, José Nicodemus da Silva, Francisco Moreira, Domingos Monteiro, Inocência Pinheiro, José Felicíssimo de Paula Xavier e Francisca Monteiro”, executando o violino, violoncelo e piano (Barreto 1950, Pontes 2002). A respeito deste concerto, Gomes complementa a informação, observando que “este quinteto, executou diante do Presidente do Estado e demais autoridades uma série de peças que destacavam o Minueto de Bocherini, uma Gavota de Henrique Braga e uma Tarantela de Gottschalk”(1997:333). Constata-se ainda que este concerto, que deixou “tão gratas recordações no espírito dos horizontinos”, “serviu de inspiração para o musicista Otávio Barreto, no dia 10 de setembro do mesmo ano, fundar a

---

<sup>34</sup> Antônio Lopes Serino foi professor de Arte da Música na Comarca de Sabará. Obteve seu ingresso na irmandade de Santa Cecília de Vila Rica nos anos de 1816-1817. Atuou como músico em Mariana, Lagoa Santa e no Curral De Rey. A Ladainha tem data de primeiro de maio de 1897. (Pontes, 2002: 21;40)

Sociedade Musical de Belo Horizonte, a primeira banda de música da cidade, que mais tarde teve o seu nome mudado para Lira Mineira” (Teixeira, 2007; Barreto, 1950; Penna, 1997).

A seguir, as pessoas da elite belorizontina assistiram ao concerto realizado pela notável violinista Giulietta Dionesi, auxiliada por Bickerli e Grossoni, na noite de 30 de setembro de 1897, inaugurando o salão de festas do Grande Hotel. O jornal “A Capital” comenta o sucesso da apresentação dos dois concertos de Giulietta Dionesi e pela sua chegada à cidade, dedicou-lhe uma pequena estrofe:

“Benvinda sejas Dionesi  
A Capital Oficina!  
A orquestra do trabalho  
Una-se a orquestra divina”  
(Jornal *A Capital*, 30 setembro de 1897:1)

Este concerto mereceu uma crítica de Alfredo Camarate, que se refere à violinista como uma “deusa egípcia”. O repertório interpretado pela violinista incluía obras como o a berceuse *Dors Mon Enfant*, de Loret, a *Invocação Religiosa* de Tatti, a primeira *Rapsódia Húngara*, de Haussen, a *Cavatina* de Raff e as *Variações sobre o Carnaval de Veneza* de Paganini. E Camarate comenta que ela “ostentou tudo quanto se pode exigir na técnica do violino: afinação escrupulosíssima, mecanismo de pulso realmente exemplar, largueza de arcos que roça pela prodigalidade, agilidade prodigiosa, estilo correto e distinto no frasear” (cit. in Gomes, 1997:333).

E assim, percorrendo a história da construção da cidade encontram-se relatos sobre as apresentações e manifestações musicais na nova capital. Em publicação da Imprensa Oficial, no jornal Minas Gerais menciona que devido aos festejos oficiais comemorativos da inauguração de Belo Horizonte, “vieram transferidos para a capital músicos faziam parte de pequenos conjuntos musicais que animavam as festas de Ouro Preto e que deveriam aqui cumprir a função de avivar tais solenidades” (1925:4).

É interessante observar como as várias contradições permearam a história da cidade. Construída em repúdio a uma realidade colonizadora, regida por ideais modernistas, os idealizadores de Belo Horizonte adotaram um modelo europeu como estrutura do seu projeto. Programada como se a sua construção fosse um passo para a liberdade, que significasse e simbolizasse a independência, o que se ouve nos primeiros concertos e recitais da nova capital

são músicas oriundas do repertório da música erudita europeia, interpretadas por músicos europeus. O que nos faz pensar que os valores estéticos da elite desta população são externos a ela.

Muitas são as compreensões sobre as primeiras manifestações musicais na nova capital. Embora existam registros de uma primeira apresentação musical da Banda Carlos Gomes em 1895, conforme mencionado anteriormente pela historiadora Clotildes Avelar Teixeira, Mourão menciona que o primeiro concerto realizado em Belo Horizonte ocorreu no dia 31 de maio de 1898, pela Banda do primeiro batalhão da polícia militar, executando dobradas, polcas, valsas e mazurcas (1970:16). Otávio Penna, por sua vez, relata que a primeira retreta musical foi levada a efeito pela Banda Carlos Gomes no Parque Municipal e que o primeiro concerto realizado na capital foi em 31 de maio de 1898 realizado pela Sociedade Beneficente Portuguesa (1997:33-34). O fato é que, nos anos subsequentes à formação da cidade, proliferaram as bandas de música, militares e civis, de que também são exemplo a Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição, conhecida como banda da Lagoinha, criada em 1914 por Manoel Arcanjo; a banda da Sociedade Italiana; a banda da Euterpe Belorizontina e as bandas do primeiro e segundo batalhões da Polícia Militar, entre outras. As bandas de música estavam sempre presentes nas festas da cidade. Na ocasião da chegada da luz elétrica à capital, em 11 de dezembro de 1897, houve música e festejo na cidade. Abílio Barreto (1950) relata que “uma salva de 21 tiros de dinamite despertou a população belorizontina ao alvorecer do dia 12, quando duas bandas musicais percorreram a localidade executando o hino nacional” (p.154). Entretanto, como veremos adiante, neste primeiro momento da cidade, e nas quatro décadas consecutivas, diferentemente do Curral Del Rey, a música acontece em lugares determinados, cumprindo funções específicas como, por exemplo, compor as festividades e solenidades oficiais da cidade assim como entreter a população que veio habitar a nova capital. No antigo arraial, observa Gomes (1997), as manifestações culturais e artísticas, eram espontâneas, fruto de uma tradição centenária. Em contrapartida, em Belo Horizonte, percebe-se alguma formalidade nos eventos, que são em sua maioria direcionados para diferentes estratos sociais e para diferentes circunstâncias. Em lugar da espontaneidade das festas que aconteciam no arraial, “os festejos populares a serem feitos na Capital” eram organizados, programados e promovidos por uma comissão da qual “faziam parte distintas pessoas residentes da Cidade de Minas” (Mourão, 1970:21).

O movimento cultural durante o momento da construção da cidade tinha o objetivo de atender às demandas para o entretenimento da elite para a diversão das classes populares e dos trabalhadores suprimindo assim as necessidades de socialização destes habitantes. Sendo assim, pode-se notar, que na medida em que Belo Horizonte vai se configurando como cidade, a sua sonoridade vai se transformando. Aquela música que acontecia no arraial, que precedeu a existência da capital, residia, de maneira significativa nas bandas de música, que atendiam as cerimônias oficiais, informais, festejos populares etc.. Entretanto, estas bandas, aos poucos, cederam lugar a grupos musicais de câmara, a orquestras de bailes e orquestra sinfônicas, que atuavam nos saraus, nos clubes, no cinema, e instituições construídas especificamente para a dar lugar à música.

### **3.2 o Evento: lugares da música**

No processo de consolidação da cidade de Belo Horizonte, os universos espacial e social, o arquitectónico e sónico, se edificam de maneira quase concomitante, e, entretanto são regidos por normas ambivalentes e por vezes dicotómicas. O projeto da nova capital incluía a edificação de espaços específicos para a música como instituições para entretenimento dos trabalhadores, construtores da cidade e também dos habitantes que ali se viriam a instalar. Paulatinamente, os espaços da cidade foram sendo preenchidos. As moradias construídas, os prédios públicos, como as escolas, biblioteca, hospital, mercado, o hotel, o quartel da polícia, etc. foram erigidos dando corpo e forma à cidade. Na medida em que estas construções foram sendo edificadas, os limites previamente estipulados no mapa da nova capital também foram, literalmente se concretizando no espaço da cidade. Os lugares que até então existiam somente nos cálculos e nos desenhos estampados no papel, sobre uma prancheta, agora tomavam forma e se erigiam em concreto, tijolo e cimento. O mapa da cidade já não era mais o projeto, transformou-se então em território. Homi Bhabha (1994) propõe uma reflexão sobre a concepção de território tal como uma construção subjetiva que se constitui em espaços socialmente construídos, e que por sua vez, adquirem um significado diretamente relacionado à sua ocupação e ação dos seus sujeitos. Nessa perspectiva, o território surge como resultado da apropriação e fusão de um espaço, seus limites geográficos e a ação dos seus sujeitos. Desta maneira, a cidade de Belo Horizonte começou então a se consolidar como metrópole, e, à medida que geograficamente se fortalecia, a sociedade transformava-se e reorganizava-se social e culturalmente. Forma-se a cidade e transforma-se a sociedade.

A partir de demanda por parte da elite desta população, os lugares de lazer e convivência foram-se edificando, como palco de manifestações artísticas para uma mesma classe da sociedade (Lott, 2009; Mourão, 1970; Araújo, 1996). Foram construídos clubes, que eram agremiações culturais, onde tomavam lugar as atividades artísticas, musicais e literárias, assim como os salões para festas e eventos, os teatros e os cinemas, e, portanto, as formas de socialização e de ocupação foram também se transformando e se diversificando.

As ruas, que até então eram o lugar das festividades, dos encontros, socialização e lazer da população belorizontina, com as apresentações das bandas de música e retretas, passaram a ser um lugar designado para entretenimento das classes populares, reafirmando a hierarquização e a segregação social também nos espaços de lazer em Belo Horizonte. Define-se, portanto, territorialmente na cidade, os lugares para o lazer da elite e para o lazer das classes menos privilegiadas. Nota-se assim, como que na nova capital os espaços se caracterizavam de acordo com a sua ocupação, e vice-versa. A historiadora Vanessa Lott corroborando com este novo modo de socialização da cidade, comenta a respeito das demarcações de espaços e classes sociais nos lugares do lazer. Ela observa que:

as festas particulares belo-horizontinas são anunciadas nos jornais com um forte tom de afirmação social, como não poderia deixar de ser de outro modo em se tratando de uma sociedade em vias de construção, sedenta por coesão. Os elos sociais entre os segmentos menores, como famílias e clubes, eram edificados principalmente por eventos íntimos (...) dessa maneira, a separação social propiciada pelas festas íntimas corroborava a segmentação proposta pelo traçado urbano (...) a vida privada era epifanizada não só nas residências particulares, como também nos clubes sociais, que do ponto de vista de seu fechamento a não sócios se assemelhava às casas de família. Valendo dizer que ambos são uma ideia, um fato social totalizante, dotado de forte componente moral. Espaços onde os membros são únicos e insubstituíveis e não apenas pessoas indiferenciadas que transitam pela urbes. Onde as regras são colocadas por meio dos laços afetivos e não por leis gerais e impessoais como na rua (2009:46).

No decorrer desta pesquisa, encontrei dados e relatos em documentos, livros, jornais, crônicas, dentre outros, que configuram claramente esta mudança nos hábitos e lugares de lazer e socialização em Belo Horizonte. O escritor Cyro dos Anjos<sup>35</sup>, sempre atento e

---

<sup>35</sup> Cyro dos Anjos (1906-1994) foi um jornalista, professor, cronista, romancista, ensaísta e memorialista. Morou em Belo Horizonte no período de 1931 a 1946, quando mudou-se para o Rio de Janeiro. Academia Brasileira de Letras, disponível em <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=427&sid=250>, consultado em 12 de abril de 2010.

participativo no cotidiano da cidade entre as décadas de 1930 e 1940, observa que na nova capital, não caberia em um só lugar o povo, a plebe e a elite:

No jardim da praça da Liberdade – modelado pelo de Versalhes, não se esqueça! – havia retreta aos domingos, invariavelmente aberta com a protofonia de O Guarani. E melhor que a retreta, o footing: na alameda à direita de quem ia rumo do Palácio, caminhavam rapazes e moças de família; na esquerda, que passava ao pé do coreto, criadas e soldados de polícia. Uma rua central, em meio a renques de palmeiras-imperiais, separava sociedade e plebe; democráticas, as roseiras floriam indiscriminadamente do lado preto e do lado branco (in: Lais Corrêa de Araújo, 1996:162).

Em linha com este pensamento, o músico Chico Amaral, em sua análise sobre a maneira pela qual a vida cultural se estabeleceu em Belo Horizonte, observa que na medida em que a “cidade substitui o arraial, as novas influências urbanas se colocam: orquestras sinfônicas, orquestras de dança, música para cinema [e assim] transformando a arte musical” (in: Gomes, 2011:8). Tratava-se, portanto, da definição dos espaços do popular, do erudito, do moderno e do arcaico, estabelecendo limites entre a vida elegante e a cultura popular. Neste processo, estabelece-se a dicotomia na vida cultural belorizontina. A música que até então, de maneira indiscriminada, fazia parte das manifestações, das festividades, do entretenimento de um povo de uma cidade, passa a ser designada para diferentes classes sociais. Como que por merecimento, era atribuído à população, o direito de frequentar os lugares da música, e definiam-se assim diferentes formações e estilos musicais para diferentes públicos ou camadas sociais. Ao invés das bandas, as elites passam a preferir as audições executadas por orquestras sinfônicas, “fruição que se enquadrava melhor ao modelo de comportamento que aspiravam” (s/n, in: Belo Horizonte, 1995:31).

Neste contexto, a cidade, nas primeiras décadas, apresenta uma cosmogonia musical constituída por lugares da seguinte forma:

- . lugares construídos para a música, como a escola de música, os teatros, os clubes e os salões de festas;
- . lugares que acolheram a música, como a biblioteca, os cinemas, o rádio;

Estes são os lugares do Evento Musical. São lugares, estabelecimentos ou instituições, que, em sua maioria foram construídos para viabilizar a ocasião da performance musical, de maneira organizada, programada, ordenada e prevista.

Por outro lado, aponto para os lugares e estabelecimentos que foram originalmente edificados e concebidos para as mais diversas funções, e que, ao cederem espaços às manifestações musicais, reconfiguram-se e ressignificam-se. Nestes lugares, a performance musical acontecia, na maioria das vezes, de maneira imprevista, por vezes inesperada, sem alguma organização prévia, agrupando diferentes grupos sociais, possibilitando convivências diversas. São os lugares que permitiram ocorrer o que neste trabalho denomino de Acontecimento Musical.

. lugares transformados pela música: a rua, os bares, os cafés e restaurantes.

No caleidoscópio da vida social urbana, a cidade absorvia, além dos espaços construídos para e transformados pela música, organizações musicais com maior ou menor grau de institucionalização. Dentro deste panorama destacam-se as bandas civis e militares, os grupos camerísticos e corais e demais formações musicais das mais diversas naturezas, como orquestras de cinema mudo, orquestras de baile, orquestra do *Teatro Soucasseeux*<sup>36</sup>, a orquestra de Bandolins (formada exclusivamente por mulheres), orquestras de Jazz e as orquestras de rádio. Estes grupos, nas suas diversidades eram compostos por cidadãos músicos, profissionais ou amadores, que também exerciam outras profissões, advindos das mais distintas camadas sociais que compunham o ambiente sonoro da cidade.

A partir destes lugares construídos para a música, proponho estabelecer a reflexão sobre a relação entre o lugar que a música ocupa na cidade através do evento musical, contrapondo-se ao que denomino acontecimento musical. Esta cidade marcada por fronteiras e por sítios delimitados teve seu espaço preenchido por estes lugares construídos para o lazer e para a música, como os clubes, associações, os teatros e cinemas. Entretanto, na sua cosmogonia musical, estes lugares potencializavam as fronteiras físicas implícitas no planejamento da cidade, na medida em que promoviam espetáculos destinados a um público determinado, de diferentes e específicos estratos da população, reforçando mais uma vez, quem ocupava os lugares da cidade. Com o intuito de fundamentar esta realidade em Belo Horizonte, considero a asserção de Chistopher Small, quando observa que as performances nos auditórios, teatros, casas de concertos, são espetáculos para serem contemplados, sem que haja uma troca entre os músicos e a audiência. Os músicos estão no palco para uma performance e a plateia, no seu

---

<sup>36</sup> De propriedade de um português, fotógrafo, marceneiro e construtor radicado em Belo Horizonte, de mesmo nome, foi inaugurado em 20 de dezembro de 1899. Esse teatro, construído na esquina da Avenida Afonso Pena com Rua da Bahia, cumpriu a sua finalidade durante vários anos até ser demolido, devido à morte do seu proprietário em 1906. (Otávio Penna 1997:62, Mourão 1970:39) (In: Revista do Arquivo Público Mineiro, 1894)



devido lugar como expectador, receptor, “they are there to listen not to talk back (...) and they have nothing to contribute to its course”(1998:27). O autor prossegue observando que há uma série de convenções que regem este tipo de espetáculo e que terminam por denotar uma sucessão de semelhanças no comportamento deste público como, por exemplo: o fato de haver praticamente uma homogenia social e por vezes intelectual entre os membros da audiência, bem como as normas implícitas para uma conduta adequada dos seus membros, de como ter boas maneiras, de saber como se deve comportar antes, durante e depois das apresentações, de saberem localizar seus assentos, de manterem-se calados e quietos, aplaudir no momento esperado, etc.. (27- 32).

Estes espaços de lazer institucionalizados proporcionam o que é denominado o evento musical; uma performance, que envolve o compositor, o performer e o público. De maneira geral, o evento é previsto, programado, com repertório determinado, acontece em um lugar definido, com hora marcada de acontecer, com uma audiência específica, que ocupam um mesmo lugar com um objetivo de contemplarem um espetáculo, um concerto, um show, ou seja, um trabalho artístico. Com o intuito de considerar outra característica do evento musical, que o difere do acontecimento musical, me reporto à observação de Small, de que na performance, em um dos lugares que aponto ser do evento musical, uma sala de concerto, não é permitida a comunicação com o mundo exterior. Ele afirma que neste momento “performers and listeners alike isolated here from the world of their everyday life. Commonly, there are not even windows through which Light from outside may enter. Nor does any sound enter from that world, and none of the sounds that are made here will be allowed to scape out into it” (p.25). O autor ainda atenta para o facto de que as salas de concerto, ou seja, os lugares construídos para a música são uma construção social, “designed and built in accordance with certain assumptions about desirable human behavior” (29). Entendo que tais afirmativas corroboram e sustentam o que apresento como evento em oposição ao acontecimento musical.

Novamente percebe-se em Belo Horizonte que o exercício de mapeamento, a organização da arquitetura e a normatização do uso dos espaços da cidade é autoritário, autocrático, acontece de cima para baixo, estipula, inclusive nos espaços institucionais de lazer, uma hierarquia social. Pode-se afirmar que, à exceção dos músicos que compunham as mais diversas formações musicais, nenhum destes lugares rompe as fronteiras sociais estabelecidas nesta

cidade e sociedade, mas ao contrário eles refazem e reforçam estas fronteiras, na medida em que são ordenadas e direcionadas para este ou aquele público.

### 3.2.1 lugares construídos para a música

#### clubes e salões

Em 1920, já existiam aproximadamente 30 clubes em Belo Horizonte, onde a música estava sempre presente como elemento aglutinador, executada, como já mencionado acima, por diversos grupos musicais. Muitos deles eram formados pelos “músicos das organizações militares em suas horas de folga” (Gomes, 1997). Discorrerei sobre alguns destes clubes, de maneira a ser possível ilustrar o que estes representavam na vida social da cidade. Em sua maioria eram privados, foram criados pela e para a elite, e o acesso a eles era exclusivo a seus associados. Dentre os clubes mais antigos, senão o mais antigo insere-se o Clube das Violetas.

#### O Clube das Violetas

Nos primeiros dias da Capital, havia em Belo Horizonte um club recreativo, fino, selecto, mas modesto como a flor que lhe emprestava o nome. Chamava-se Clube das Violetas. E havia um outro club seletíssimo, com tendências aristocráticas, que se denominava Rose, assim como ainda havia um terceiro, que situava pelo meio termo, que era o Club das Rosas. Mas o Violetas, não sendo o mais aristocrático, era, entretanto, e talvez por isso mesmo, o mais animado, o mais querido e o que deixou mais funda tradição nos fastos recreativos da cidade. Esse club tinha sua sede e dava suas inesquecíveis partidas no sobrado ainda hoje existente (Abílio Barreto – Jardineiros do Ideal In: Revista Belo Horizonte, nº 87, novembro de 1937).

Este clube, inaugurado no ano de 1898 foi um marco importante para o desenvolvimento da música em Belo Horizonte. Era uma sociedade recreativa fundada por membros da elite sócio-cultural da cidade e teve como presidente o comerciante e artista Frederico Steckel<sup>37</sup>, que incentivou a vida musical de Belo Horizonte promovendo periodicamente concertos vocais e instrumentais. Os concertos eram, normalmente, de carácter beneficente ou recreativo, que davam aos cidadãos belorizontinos a oportunidade de conhecer músicos brasileiros que se formavam na Europa, como por exemplo, o violinista João do Valle e o flautista Marcelino Valle, ou o tenor Eugenio Oyngurem, que se apresentaram em concertos

---

<sup>37</sup> Frederico Steckel era um pintor e chegou a Belo Horizonte em janeiro de 1897, procedente do Rio de Janeiro, contratado pela comissão construtora para realizar com sua equipe serviços de pintura, decoração e ornamentação dos edifícios públicos da cidade. (Barreto, 1995)

no ano de 1900. Um destes concertos beneficentes aconteceu em 7 de setembro de 1900, com a finalidade de angariar fundos para a construção da capela do Sagrado Coração de Jesus. Constan nos registros que em 15 de outubro fez-se outro concerto em benefício da Associação São Vicente de Paulo, “com peças executadas pela orquestra dirigida pelo professor Nicodemos e outras tocadas em piano, a quatro mãos e um piano simples. Executou-se também bandolim, harpa, flauta, violino, viola e violoncelo” (Revista *Bello Horizonte*, dezembro de 1933, p.7). Dentre estes concertos, apresentou-se a orquestra de bandolins, formada apenas por 16 damas da sociedade Belorizontina.



*Orquestra de bandolins que se apresentou em vários salões da cidade, formada por damas da sociedade belo-horizontina.  
(Acervo do Museu Abílio Barreto)*

Figura 18: Orquestra de Bandolins. Acervo do Museu Abílio Barreto

Segundo noticia o jornal Minas Gerais, em 12 de dezembro de 1947,

este club possuía uma orquestra composta por violinos, violas, contrabaixos, trombones, clarinetes, flautas e um pistom. (...) suas apresentações eram com solistas e conjuntos de câmara, e o repertório consistia em gêneros de entretenimento como as modinhas, maxixes, tangos, lundus, polcas, que representavam as formas de música de salão herdadas do império.

Acrescentava-se a este repertório outros géneros musicais como valsas, árias, canções, sonatas e noturnos.

Ainda, como parte de suas atividades, eram promovidas por jovens integrantes de um grupo intitulado Grupo dos Jardineiros do Ideal, apresentações litero-musicais, que consistiam em palestras sobre poesias, com sessões destinadas a apresentações de músicos instrumentistas e cantores (Mourão, 1970:39-40).

### **O Clube Rose**

Em primeiro de janeiro de 1899, inaugurou-se outra entidade recreativa da elite local, o clube Rose. Este clube, como relata Wanessa Lott, se destacava por ser um dos grandes propulsores das festas particulares. Foi inaugurado com grande festa como se pode perceber em nota divulgada no jornal Diário de Minas, de 20 de agosto de 1900:

O elegante Clube Rose revestiu anteontem de galas mais pomposas, e com brilho que não foi inferior ao de suas partidas passadas, solenizou sua reorganização com um magnífico sarau cuja sua reminiscência perdurará agradabilíssima, no espírito de todos que a ele compareceram.

Os encontros dos membros deste clube se davam em salões dos prédios públicos e, como afirma Lott, este clube era também propiciador de encontro de outros clubes em suas festas, ampliando as relações sociais de Belo Horizonte com outras cidades (2009:67).

Após o desaparecimento dos Clubes Rose e das Violetas, a elite da cidade necessitava de novos locais de encontro e socialização. Desta maneira foi inaugurado o Clube Belo Horizonte, em 11 de junho de 1904, cuja sede funcionava no palacete Stecktel na Rua da Bahia. O jornal Minas Gerais de 22 de outubro 1902, noticia que

ressentindo-se a cidade da falta de um ponto de reunião aonde as possa ouvir música e palestrar, diversos cavalheiros do nosso escol se propõem a criar um club, que, consoante a phrase estabelecida, vem preencher em nosso meio sensível uma lacuna. (...) a mensalidade será pequena. Esta ideia, no entanto só veio a se consubstanciar com a criação do clube Belo Horizonte, instalado a 11 de julho de 1904 (Minas Gerais, 4 de junho de 1904:4).

Havia ainda o Clube Elite, inaugurado em 23 de maio de 1902, o Clube Edelweiss, inaugurado em 4 de julho de 1903, o Clube Crysanthemo, em 4 de junho de 1904, o Clube dos

Epicuristas, em 5 de junho de 1904, o clube Schumann, no início de 1904, que como afirma Andréa Cruz promovia “apresentações de canções e comédias, acompanhadas por uma afinada orquestra” (1989:126), restritos a seus sócios, portadores de cartões nominais e intransferíveis. Ainda existiam os clubes Bello Horizonte, Recreativo, União Operária e o Operário Nacional, que também eram promotores de concertos e entretenimento para as famílias de Belo Horizonte.

Como parte destes clubes, havia também clubes destinados “somente para homens” como o Cabaré Montanhês Danças, onde “moças de família” não teriam acesso, e que por isso estaria à margem da sociedade oficial. Este clube era também uma escola de dança que tinha uma orquestra própria, de músicos profissionais que marcou presença na cidade (Martins, 1999:65-66).

A cidade se ordena e distribui seus espaços normatizadores, ainda com locais de lazer determinados para específicos estratos de seus habitantes, reservando limite para o que é proibido e para o que é permitido. Nos anos 1950, por exemplo, que marcaram o momento do auge dos bailes da sociedade belo-horizontina, os salões de baile eram referências de vida social da elite na nova Capital. Os locais mais comuns eram o Clube Belo Horizonte, o Automóvel Clube, e o Minas Tênis Clube. Nesta mesma época, é inserido no repertório destes clubes o Cassino da Pampulha, o Iate Clube e a Casa do Baile, que passam a ser os preferidos pela elite local. Todos estes clubes e espaços de lazer foram construídos para e frequentados por este estrato social, e animados pelos artistas e músicos que transitavam tanto no contexto dito erudito quanto no popular, bem como atendendo às funções religiosas e, acima de tudo, suprimindo a demanda das práticas de entretenimento, compondo as orquestras de baile, de jazz e de dança. No Diretório Central dos Estudantes, então localizado na Avenida Afonso Pena, realizavam-se horas dançantes. Já os amantes do Samba mais tradicional preferiam as gafieiras entre elas a Elite, até hoje em funcionamento.

## **Os Salões**

Como parte dos lugares de entretenimento e diversão da elite, existiam os salões do Grande Hotel, do Palacete Stecktel e de alguns prédios públicos, como os do Senado e da Câmara dos Deputados. Nestes salões havia os chamados “concertos populares”, de carácter beneficente. De acordo com o que relata Cruz, os ingressos eram vendidos com

preços acessíveis a fim de desenvolver o gosto pela música e ao mesmo tempo angariar fundos para a construção da Sede da Escola Livre de Música, na avenida Afonso Pena, que inicia a sua construção em 3 de maio de 1905. A maioria destes eventos aconteceu através da iniciativa de particulares geralmente músicos, profissionais ou amadores, que se empenhavam nestas promoções (1989:123).

### **a escola de música**

Em 1901, surgiu a Escola Livre de Música, que era uma escola particular fundada pelo músico e militar Francisco José Flores. Esta escola, como afirma a educadora Maria Tereza Mendes Castro “foi responsável pela formação organizada e estruturada da primeira geração de músicos da capital” e na sua fundação contava com a presença de “três alunos” (2012:223). A partir da fundação dessa escola, localizada na Avenida Afonso Pena, região central de Belo Horizonte, surgiram novos grupos de câmara compostos por músicos de formação tradicional, oriundos do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro. Nos anos 1930, essa escola cedeu lugar ao Conservatório Mineiro de Música, o qual, anos mais tarde, foi incorporado à Universidade Federal de Minas Gerais.



Figura 19: Escola de Música, in: Memória Musical de Belo Horizonte s/d.

## teatros, sociedades sinfônicas

Antes de sua inauguração, Belo Horizonte era ocupada por uma população constituída majoritariamente pelos membros da comissão construtora e pelos trabalhadores que erigiam a cidade. O historiador Abílio Barreto descreve a cidade como um lugar sem conforto, e que estes habitantes eram “forçados a uma existência muito modesta e sem distrações”, sem casas públicas de diversões (1995:433). Foi então que o artista espanhol Félix Amurrio, que visitava a cidade, teve a iniciativa de sugerir que fosse construído um teatro, um lugar para o lazer destes funcionários. Sendo assim, foi construído um teatro, que recebeu o nome de Provisório. Este teatro, segundo descreve o mesmo historiador, Abílio Barreto, era um lugar “de se ouvir boa música, e velhos dramas e tragédias levadas por companhias vindas de outros lugares.” (1995:474) Era um “teatrinho térreo, um barracão, sem forro, coberto de zinco, despido de todo e qualquer conforto” inaugurado em outubro de 1895 e demolido pela comissão construtora em 1897, no ano da inauguração oficial da cidade.

Contando do desaparecimento deste teatro, encontra-se na revista A Capital, deste mesmo ano, o seguinte comentário:

E era uma vez o teatro em Belo Horizonte... Na sua faina de derruir para melhorar, lá estiveram os operários no bota-abaixo daquele barracão, coberto de zinco, em verdade muito *chulé*, na fase sertaneja. Desapareceu o modestíssimo templo da arte de Talma porque a estética assim o ordena e porque Belo Horizonte há de ter sua *opera comme il faut*. Vai-te barracão! Tu eras feio... Vai-te! (1897:28).

## teatro Soucasseaux



Figura 20: Teatro Soucasseaux. Arquivo de Belo Horizonte.



Figura 21: Orquestra do Teatro Soucasseeux composta pelos músicos 1. Antônio Sardinha, 2. Silvestre Moreira, 3. Agenor Noronha, 4. Francisco Torres, 5. Francisco Vieitas, 6. Domingos Monteiro, 7. Paulo de Souza, 8. João Pereira da Silva, 9. Eugênio Velasco, 10. Neném Trajano, 11. Rodrigo Miranda, 12. Jerônimo Correia. Foto de 1900 – 1905. Memória Musical de Belo Horizonte, p.13. in: Memória Musical de Belo Horizonte, p.13.

Francisco Soucasseeux fundou em 1900 o teatro que levou o seu nome, o Teatro Soucasseeux. Era um simples galpão localizado entre as ruas da Bahia, Goiás e avenida Afonso Pena que tinha a sua própria orquestra.





Figura 22: Interior do Teatro Municipal, Belo Horizonte – do Curral Del Rei à Pampulha.  
Cemig, 1892, p.47

### **teatro Municipal**

O Teatro Municipal teve sua pedra fundamental lançada em 26 de junho de 1906. Situado na Rua da Bahia e inaugurado em 21 de outubro de 1909, ele foi o principal centro acolhedor de manifestações artísticas da capital, palco de apresentações teatrais e operísticas durante quase 30 anos. A peça de estreia foi “Magda”, de Sundermann, levada à cena pela artista Patrícia Nina Sanzi. “Para os seus frequentadores, a Municipalidade mandou preparar alguns bondes de luxo, atapetados e com bancos forrados de linho” (Otávio Penna, 1997:109).



Figura 23: Teatro Municipal. Arquivo de Belo Horizonte

A agenda de eventos do teatro era intensa, contando com a presença de intérpretes de reconhecimento nacional e internacional, companhias líricas estrangeiras, grupos de câmara, com repertório constituído exclusivamente de música erudita. Muitos anos depois, foi transformado em cinema e tornou-se um dos locais mais frequentados pela juventude nas décadas de 1950 e 1960.



Figura 24: Programação do Teatro Municipal. Arquivo de Belo Horizonte.



Figura 25: Revista *Acaiaa*, nº 20, junho de 1950. Fascículo dedicado à comemoração dos 25 anos da Sociedade dos Concertos Sinfônicos. Arquivo de Belo Horizonte.





Figura 26: Sociedade dos Concertos Symphonicos, Jornal *Bello Horizonte*, 28, outubro 1938. Arquivo de Belo Horizonte.

Ocupando estes espaços, além dos grupos e formações já mencionados, havia também a Sociedade de Concertos Sinfónicos, que foi fundada em 10 de novembro de 1925. Esta Sociedade foi criada com a finalidade de promover a vida musical em Belo Horizonte, com concertos e festivais, e contava, como integrantes do grupo, com a participação de músicos instrumentistas e professores do Conservatório Mineiro de Música. Na revista *Acaiaca*, publicada em junho de 1950, por ocasião da comemoração dos vinte e cinco anos de existência desta Sociedade, encontram-se descrições de como era e como funcionava esta sociedade. No primeiro deles, referindo-se a fundação desta Sociedade. Como se tal sociedade tirasse a nova Capital da condição provinciana, ou seja, como se um grupo dedicado ao concerto sinfónico enobrecesse o cenário musical merecedor de uma capital moderna.

Francisco Nunes, a quem apesar de opiniões em contrário, se deve a efetiva realização do conjunto sinfónico (...). É preciso, para bem fixar os contornos da sua arrojada empresa, que se atente nas condições de Belo Horizonte, ao tempo em que o dedicado maestro, resolveu solucionar o problema da música sinfónica em nossa capital. Éramos então, uma cidadezinha provinciana, excessivamente burocrática, sem elementos suficientes de uma iniciativa que encontra sempre obstáculos, que no terreno artístico, quer no financeiro, como é a constituição de uma orquestra sinfónica. Sem embargo disso, o velho Nunes pôs mãos à obra e venceu. Seu idealismo juntou-se a um grupo apreciável de amantes da boa música, que propiciava momentos de arte à sociedade belo-horizontina (1950:7).

Nesta mesma publicação, encontra-se outra nota, relatando as dificuldades encontradas, e algum tipo de falta de prestígio ou indiferença de homens públicos que pudessem prestigiar tal sociedade. Diz a nota:

Há 25 anos, o teatro Francisco Nunes, ajudado por um grupo de abnegado servidores da causa da arte, aqui fundava a Sociedade de Concertos Sinfônicos de Belo Horizonte. O que foi a sua luta nos primeiros tempos, e depois para manter a orquestra que organizou, e de que foi regente durante muitos anos, difícil seria de relatar. Contudo, ao morrer, ainda pode legar, bem vivo, aos que tão pouco o souberam compreender, um patrimônio inestimável, que, com o correr do tempo, se transformaria num motivo de orgulho para a nossa cultura. Realmente heróica tem sido a jornada da Sociedade de Concertos Sinfônicos. Não forma muitos os homens públicos que souberam prestigiá-la com seu auxílio e incentivo. Na maioria, os donos do Poder, esqueceram-na, desprezaram-na. E, com essa sua indiferença, não fizeram senão valorizar a obra daqueles que, mais avisados, deram-lhe o seu integral apoio. (...) Mas a Sociedade de Concertos Sinfônicos, não teria, também, subsistido se não fosse o ardor e entusiasmo de seus instrumentistas que tem integrado a Sinfônica, e a preciosa colaboração dos que vem dirigido os seus destinos (idem, 3).

Já o fascículo publicado da revista *Bello Horizonte*, enfatiza que:

O que Bello Horizonte tem de mais culto e mais entusiasta pela música são os elementos que formam, mensalmente, a plateia do Municipal por ocasião de seus concertos. E a symphonica merece o apóio e a colaboração da sociedade **culta**<sup>38</sup> da capital (1933:9).

É possível perceber que a própria existência da *Sociedade dos Concertos Sinfônicos* e o ambiente da música de concerto da nova capital apontam às convicções e necessidade de uma elite em determinar uma “música fina” que os representasse.

### 3.2.2 os lugares que acolheram a música

#### **biblioteca pública**

A música, aos poucos, também foi se configurando como transformadora de hábitos da população de Belo Horizonte, na medida em que passa a ser promotora de novos fluxos e convivências, sendo responsável pela resignificação de espaços, que não eram a ela destinados. Com o fechamento do teatro Provisório a elite belorizontina, “não tendo onde se

---

<sup>38</sup> grifo meu

divertir passa a frequentar a Biblioteca” Sendo assim, com o intuito de oferecer à sociedade mais uma opção de lazer, em

abril de 1896, uma novidade surgiu em Belo Horizonte: um fonógrafo, que no dia 20 estava funcionando na sala da Biblioteca! Este aparelho – grande curiosidade para a localidade – deu audições durante alguns dias, das 12 às 16 horas da tarde ao preço de 1\$000 para adultos e \$500 para crianças, com direito a ouvir 4 peças. (Barreto, 1995:434).

De acordo com estes autores, esta sala passa a ser um lugar como uma das opções para a população ouvir a “boa” música. A música, novamente, criou e estabeleceu mais um espaço de convivência na cidade de Belo Horizonte.

### **cinemas**

Como parte da transformação da vida cultural da cidade, instalaram-se em Belo Horizonte as chamadas casas fixas de exibição cinematográfica, os cinemas. De acordo com Mourão, em “13 de julho de 1898, fez-se a primeira exibição cinematográfica na cidade” (1970:16). O historiador ainda afirma que alguns destes cinemas, como o Cine Brasil, Metrópole e Odeon, foram construídos para a elite e outros, como o cine América, Democrata e Avenida, exibiam projeções para classes populares. Com aparecimento do cinema e a sua inserção como parte do lazer, diversão e convívio da população belorizontina, a vida cultural da cidade se intensificou. Concomitantemente ao aparecimento dos cinemas, surgem as orquestras que neles atuavam, passando, de acordo com Cruz e Vargas, a constituir um importante mercado de trabalho para os músicos da cidade, até então “restritos aos concertos nos salões da elite sócio-cultural de Belo Horizonte e às bandas de música” (1989:121).

Na bibliografia recorrida, especialmente no livro da Sociedade Musical Carlos Gomes (Belo Horizonte, 1995), denota-se a existência de alguns destes cinemas que “logo se espalharam pelo centro e pelos bairros. (...) Só na década de 1910 foram inaugurados o Cinema Avenida (1910), o Parque Cinema (1911), o Cine Odeon (1912), o Cinema Lagoinha (1913), o cinema Floresta (1915)” (pp. 28-29). Pelo fato de ainda serem nesta época o “cinema mudo”, o espetáculo era permeado de música e, portanto, muito diferente do que conhecemos hoje. As orquestras eram indispensáveis tanto nos intervalos para a troca de fitas quanto na sonorização dos filmes, naquela época mudos. Ilustrando este cenário, o escritor Cyro do Anjos, ao

descrever em sua crônica uma passagem a respeito de uma sessão de cinema, nos aproxima de como se davam atuação destas orquestras:

Tocava no cine Odeon, a orquestra de Vespasiano Santos; no Pathé a de Arrigo Buzzachi. Pedia-se a música preferida, era-se atendido. Uma noite, vi o Capanema erguer-se, reclamando repetidamente a *Rêverie* de Schumann, enquanto o meu primo Artur batia pela *Valse érotique*, de Kurt Lubbe. Essa veio depois daquela. Capanema era quintanista de Direito, e prestigioso; teve primazia sobre o primeiranista. Antes de se deslocarem para a sala de projeções, Vespasiano e os mais do conjunto, acomodados em jirau sobranceiro ao saguão, ofereciam um aperitivo musical à gente que esperava o espetáculo. Ao piano, punha-se o maestro; pelo violino, respondia Flausino; o violoncelo e a clarinete, estes cabiam, respectivos, ao Targino da Mata e ao João Zacarias. A flauta, quem a tocava? O Contrabaixo? A memória não os pode guardar a todos. Aos mencionados e omitidos e aqui agradeço, por igual, quanto me deram de Beethoven, Chopin, Liszt, Albéniz, Granados, ou certa ária de opereta que, decorrido meio século, ainda ressoam cá dentro, associadas a uma brejeirice de Glória Swanson ou a um gesto, um olhar de Bessie Love (in: Araújo 1996:160-161).



Figura 27: Orquestra do Cine Odeon, in: História Musical de Belo Horizonte, p.17.



# ODEON CINEMA

**Empresa: Poni, Caldeira & C.**

Unica casa de diversões que tem bondes para todos os pontos da Capital

Excellentes numeros no palco



Fitas magnificas

Optima orchestra sob a direcção do habil maestro Henrique Passos

SESSÕES DA MODA ÀS QUARTAS-FEIRAS E SOIRÉES CHICS AOS SABBADOS

É a casa de diversões preferida pela nossa  
"élite" social

Rua da Bahia, 870 — Bello Horizonte

Figura 28: Proclame da programação do cine Odeon. Acervo do Museu Abílio Barreto

Da mesma maneira, consta no livro da Memória Musical de Belo Horizonte, que o Cine Teatro Comércio, localizado no centro da cidade, e inaugurado em 1908, com ocupação

para 800 pessoas, possuía sua própria orquestra composta por músicos e professores da cidade.



Figura 29: Orquestra do Cine Theatro Comércio, composta pelos músicos: Jovelino Lucio Dias, Coronel Francisco Gomes Nogueira, Pompeu Guadanini, Domingos Monteiro, Vicente do Espírito Santo, Luis Loreto, Áurea Gomes Nogueira, Francisco dos Santos Souza, Vespasiano dos Santos, José Nicodemos dos Santos, Galdino Brasil, Alberto Gomes Nogueira, Agenor Gomes Nogueira. In: Memória Musical de Belo Horizonte, p.12.

O incremento e a transformação da vida cultural, assim como da atividade musical da cidade, devido ao aparecimento e incorporação do cinema são notáveis. O Jornal *A Gazeta*, em abril de 1909 noticiava que:

É febre em Belo Horizonte a diversão nos cinematographos que actualmente funcionam nesta capital. O da Confeitaria Maciel, esmera-se dia a dia para fazer exhibir excelentes fitas que manda vir directamente de Paris, conforme nos disse o Alexandre. A sala muito *chic* num *denier bateau* de embasbacar a gente; a orchestra excelente oferece ao publico momentos alegres, mormente dirigida pelo Buzelim, que é perito na arte. Assim o Alexandre tem tido excelentes casa, mas ainda pelas fitas cómicas que merecem applausos (1909:2).

Entretanto, apesar de muito popular, o cinema mudo tem o seu fim nos últimos anos da década de 1930 e, com isso, fecham-se muitos dos estabelecimentos que exibiam os filmes, e

consequentemente finalizam também as atividades das orquestras que ali trabalhavam. Os modos de lazer mais uma vez se transformam na cidade. O poema de Carlos Drummond de Andrade, intitulado *O Fim das Coisas*, descreve o impacto deste fato na vida da cidade.

Diz o poeta:

Fechado o Cinema Odeon, na Rua da Bahia.  
Fechado para sempre. Não é possível, minha mocidade  
Fecha com ele um pouco. Não amadureci ainda bastante  
Para aceitar a morte das coisas  
Que minhas coisas são, sendo de outrem,  
e até aplaudi-la, quando for o caso.  
(Amadurecerei um dia?)  
Não aceito, por enquanto, o Cinema Glória,  
maior, mais americano, mais isso e aquilo.  
Quero é o derrotado Cinema Odeon,  
O miúde, fora de moda Cinema Odeon.  
A espera na sala de espera. A matinê  
com Buck Jones, tombos, tiros, tramas.  
A primeira sessão e a segunda sessão da noite.  
A divina orquestra, mesmo que não divina,  
costumeira. O jornal da Fox. William S. Hart.  
As meninas de família na platéia  
A impossível (sonhada) bolinação,  
pobre sátiro em potencial.  
Exijo em nome da lei ou fora da lei  
que se reabram as portas e volte o passado  
musical, waldemarpissilândico, sublime agora  
que para sempre submerge em funeral de sombras  
neste primeiro lutulento de janeiro  
de 1928. (1998:201)

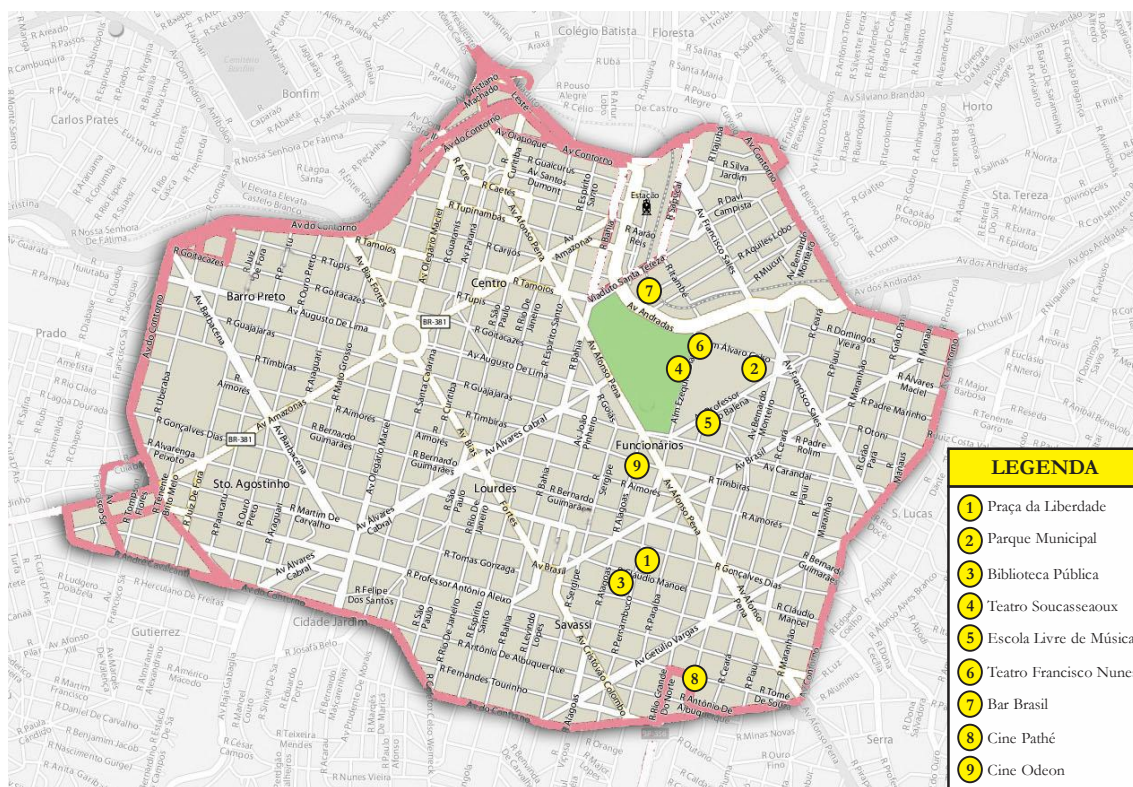


Figura 30: Lugares que acolheram a música, por Juliana Bueno Mascarenhas.

## rádio

Desde 1892, no Brasil, já se desenvolviam experimentos na radiodifusão, radiotelegrafia e radiotelefonía. Entretanto, a primeira transmissão oficial de radiodifusão aconteceu, em carácter experimental, no Rio de Janeiro em 7 de setembro de 1922, como parte das comemorações do centenário da independência. José Ramos Tinhorão relata que esta transmissão consistiu em um pronunciamento do então presidente da República, Epitácio Pessoa, seguida da apresentação da ópera “O Guarani”, do compositor Carlos Gomes, transmitida diretamente do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Somente em 1923, foi fundada, oficialmente, a primeira emissora brasileira, a rádio *Sociedade do Rio de Janeiro*, hoje denominada rádio MEC.<sup>39</sup>

É do conhecimento geral desde os textos matriciais de Walter Benjamin especificamente o trabalho intitulado *Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica* publicado em 1936 no

<sup>39</sup> Disponível em : <http://www.srhistoria.blogspot.com.br/>, consultado em janeiro 20 de 2011.



qual enfatiza a importância do rádio para a formação da cultura de massa. Neste trabalho o autor explicita não só os resultados da reprodução técnica de cópias (como é o caso do que faz a rádio) mas também os efeitos conexos dessa reprodutibilidade. As transmissões radiofônicas promoveram o incremento na comunicação assim como na difusão cultural. A inserção da rádio no meio social impulsionou a veiculação dos mais diversos gêneros musicais. Através da rádio era possível ouvir uma determinada performance musical no momento de sua execução sem estar presente no espaço ou ambiente desta execução e representa assim, como constatado no livro da Sociedade Carlos Gomes (s/n) uma “conquista irremediável do ambiente doméstico pela música: sem sair de casa, as pessoas podiam ouvir diferentes gêneros e intérpretes” (p.32). Desta maneira, constata-se a importância da rádio na formação da cultura de massa, representando ao mesmo tempo, segundo o músico e historiador César Buscácio (2010), um veículo de grande penetração social, e se conforma como um significativo espaço nas práticas culturais brasileiras. Buscácio confere à rádio o estatuto de uma das mais importantes instituições de divulgação musical, ampliando e promovendo a difusão do repertório da música erudita. (pp.179-181). Somando-se a isso, após a execução das obras, havia comentários sobre as obras executadas, o que “possibilitou ao público [aos ouvintes], um contato com a crítica musical inexistente nos concertos” (Freire, Belém, Miranda 2006:29).

Em Minas Gerais, especificamente em Belo Horizonte, de acordo com a revista Social Trabalhista (1897-1947), publicada na ocasião do cinquentenário de Belo Horizonte, a primeira rádio surgiu em 1924. Era uma agremiação chamada Rádio *Sociedade Mineira*. Marcelo Dolabela, em entrevista concedida (2007), afirma que esta rádio funcionava de maneira clandestina e em caráter experimental, sendo somente oficialmente inaugurada em fevereiro de 1931. Dolabela menciona ainda, que no primeiro programa radiodifundido ouviu-se a música de um trio regional, composto por dois violões e um cavaquinho. Em 1927, surgiu outra agremiação, a rádio *Experimental Mineira*, que, em fevereiro de 1931, passou a designar-se por Rádio *Mineira*, localizada na Rua da Bahia. Em 1936, foram criadas a Rádio *Inconfidência* e a Rádio *Guarani* (Martins 1999:21, Prata 2010:12).

O aparecimento das rádios na Capital Mineira desempenha um papel importante na dinâmica cultural e social da cidade. O início da era do rádio coincide, de alguma maneira, com o final da era do Cinema Mudo, fato este que redefine uma mudança no que concerne ao tempo e ao espaço da experiência musical nesta metrópole. As diversas emissoras de rádio, para além do seu papel de difusor de novidades, tinham diariamente, uma programação eclética, incluindo

teatro-novelas, shows, programas humorísticos, programas de auditório, este último sempre transmitido ao vivo, e que eram, na sua maioria, programas musicais. Havia também os programas de calouros, destinados a descobrir talentos, os programas infantis, os programas temáticos e folclóricos, como, por exemplo, sobre o carnaval ou a música do sertão do Brasil, com convidados nacionais e, às vezes, internacionais (Martins, 1999: 22-95).



Figura 31: Revista *Alternosa*, nº 40, agosto de 1943. Acervo do Arquivo de Belo Horizonte

Para isso, assim como na era dos cinemas, estas rádios organizavam orquestras, contratavam em carácter permanente os seus próprios músicos e cantores, sendo que estes “se transformavam em ídolos dos programas de auditório” (Martins 1999:22). Estes músicos compunham os diferentes grupos musicais como as orquestras, os grupos de câmara, assim como os chamados grupos regionais, que, de acordo com o relato de Acyr Antão, em entrevista concedida em outubro de 2010, tinham em sua composição os seguintes instrumentos: flauta, pandeiro, cuíca, violão e cavaquinho, e desta maneira, estas rádios passam a ser um dos lugares que acolhem a música na cidade. Corroborando com esta informação, Gomes menciona que:

As rádios tinham orquestras variadas, conjuntos regionais, corais, cantores solistas, maestros, arranjadores, compositores e tantos profissionais quanto fossem necessários para a criação e emissão dos programas musicais, radionovelas e humorísticos, que sempre tinham trilhas sonoras adequadas à sua ambientação (2011:71).



Figura 32: Auditório da Rádio *Guarani*, in: *Revista Social trabalhista* edição especial do Cinquentenário de Belo Horizonte (1897-1947)

A existência da rádio implica em novidades que transformam e interferem de maneira decisiva na vida musical e cultural da cidade. Na coluna intitulada *Nos Domínios da Música* veiculada pela reputada *Revista Alterosa*, que enfatizava os aspectos da vida cultural de Belo Horizonte, encontramos variados textos sobre aspectos musicais:

Um diamante de alto quilate entre as mais belas joias artísticas da Inconfidência. Magnífico este programa recreativo, e, ao mesmo tempo eficientemente educativo, que a emissora oficial faz radiar aos domingos às 22 horas. Nele, a música, em todos os seus mais variados gêneros, desde aqueles que imortalizaram Chopin, Liszt e Beethoven, até as suas variações mais regionais e populares, é estudada, analisada e explicada teórica e praticamente, em toda a sua evolução. O desfile maravilhoso, todos os domingos, continua rico de ensinamentos, a par de um agradável programa em que a música do dia é irradiada em todos os detalhes de sua evolução histórica, para Gaudio dos ouvintes e satisfação dos estudiosos. Deste modo, a valsa ou a música clássica, o samba ou o cateretê, a modinha ou o Fox, enfim, todas as classes de ritmos, nacionais e estrangeiros, são apresentadas, cada um a seu turno, no interessante programa da Inconfidência.

Frisamos muito razoavelmente que achamos a ideia digna de encômios calorosos, principalmente no que se refere à parte educacional que ela representa, de vez que é sobejamente conhecida a pequena cultura musical de nossa gente (Revista *Alterosa*, Dezembro de 1941:80).

Em outro fascículo, desta mesma revista, publicado em 15 de novembro de 1959, encontra-se um proclame realçando a importância do papel e da função da rádio:

Feliz é a criança que ouve boa música em seu lar, desde a infância, e cujos pais, amantes da música fina, tem a preocupação de ligar o rádio na hora de programas que a transmitam, pensando na importância que ela tem na formação de seus filhos. Pais assim, cuidadosos, habituam a criança a dormir ouvindo músicas doces e suaves desde a mais tenra idade e, quando ela atinge os seis ou oito anos, despertam-lhe o gosto pelos programas de óperas e de sinfonias e chegam mesmo a levá-las a teatros onde tais músicas são apresentadas (Revista *Alterosa*, outubro de 1959:110).

A rádio passa a ser um ponto de referência para a população e representou, desta maneira, um marco diferenciador no ambiente musical da Capital. Na ocasião de uma entrevista com o músico e radialista Acyr Antão em outubro de 2010, é possível perceber, sobre outra vertente, a importância e o significado das rádios para esta população:

a música em Belo Horizonte apareceu com o advento do rádio; até então a música era uma incógnita em Belo Horizonte, uma cidade nova, que não tinha tradição cultural nenhuma, nem mesmo das pessoas que moravam aqui e que eram muito mais as famílias oriundas de Portugal. (...) com o advento do rádio foram se organizando grupos; o surgimento desta cena musical está intimamente ligado ao advento da atividade radiofônica. A primeira rádio de Belo Horizonte entrou em atividade em 1928. Logo na década de 30, começaram a surgir os grandes compositores na carona do programa de rádio. O rádio precisava ter música ao vivo. Então, quem toca violão? Fulano organiza uma regional (...) e foram surgindo compositores, e a partir daí nós tivemos uma vida cultural agitada porque o rádio fazia a vida cultural ser agitada. (...) O rádio foi novidade para todos. Porque aí houve a necessidade do compositor, do cantor...então foi se formando isso.

A estrutura dos programas de rádio, como por exemplo, a dos programas infantis como o “Gurilândia” comandado por Rômulo Paes, ou outros programas de calouros que procuravam novos talentos, atraem para a capital, músicos de diversas localidades. Fato este que deu origem a um código de ética e bom comportamento na conduta do bom proceder artístico dos cantores de rádio, divulgado na coluna denominada Rádio, do Jornal *Folha de Minas*:

Regras para ser cantor de rádio



- 1 – Não imitar ninguém, porque quem imita não tem valor próprio.
- 2 – Escolher com desvelo um repertório musical variado
- 3 – Interpretar a música com sentimento, mas sem afetação
- 4 – Ter uma dicção correta e perfeita
- 5 – Aceitar com boa vontade, a opinião dos críticos
- 6 – Corresponder às gentilezas e atenções dos fãs
- 7 – Evitar cabotinismo que irrita os ouvintes
- 8 – Ser pontual nos ensaios e demais trabalhos das emissoras que atuam
- 9 – Não descansar sobre os louros conquistados
- 10 – Ser, sobretudo, modesto
- 11 – Não se imiscuir na briguinhas de seus colegas de cast
- 12 – Ser amigo dedicado e sincero de seus colegas de cast e nunca difamá-los por despeito ou mesmo por outro motivo

(Jornal *Folha de Minas*, 21 de novembro de 1943:57).

Relativamente aos músicos que compunham os diversos grupos instrumentais das rádios, o jornalista Nísio Teixeira narra que nas décadas de 1940 e 1950,

a capital mineira assistia à disputa acirrada entre as rádios Guarani e Inconfidência pela audiência e pelo melhor *cast* de músicos, compositores e produtores. (...) a briga durava o tempo da programação: terminado o expediente – por volta das 10 horas da noite – músicos de cada uma das rádios “faziam as pazes” ao se reunirem em uma privilegiada orquestra: a do Clube Montanhês, na rua Guaicurus, parada obrigatória da boémia belo-horizontina da época, devidamente esticada pela Rua da Bahia, Praça Vaz de Melo e Duque de Caxias, Trianon, Tip Top, entre outros *points* da cidade (Caderno Cultura do Jornal Hoje em Dia 22 novembro de 1994:1).

É possível, desta maneira, compreender como a rádio, foi incorporada na vida cultural e social da população belo-horizontina, bem como no incremento das atividades musicais da cidade. Em entrevista para o Jornal *Hoje em Dia* (13 de fevereiro de 1994), com alguma irritação, o mesmo radialista Acyr Antão reforça este fato, afirmando que “a televisão matou as culturas regionais. (...) tivemos maravilhas de compositores, programas de rádio locais, orquestras, todo um ambiente musical. Hoje, tudo acontece em rede.” Ele é de opinião que a rádio era um elemento aglutinador da população e do movimento musical da cidade, e prossegue dizendo que “prova que hoje nós somos uma sociedade musical dispersa, porque nós não temos mais a rádio ou os programas de auditório da televisão. (...) Ninguém faz mais programa ao vivo aqui. Antes tinham três emissoras de rádio, fazendo programa ao vivo de auditório, com orquestra, com cantor, com não sei o quê, então aí surgiam os compositores, surgiram os cantores”.

Orchestras classica e typica. Jazz e Conjunto regional. "Cast" composto de grandes artistas brasileiros

Melhores programmes de Studio

IRRADIAÇÃO DIARIA DEDICADA AOS SRS. AGRICULTORES, SOBRE ASSUMPTOS DA LAVOURA (HORA DO FAZENDEIRO) PROGRAMMAS EDUCATIVOS PARA AS CRIANÇAS

Eis o que lhe apresenta diariamente

**RADIO INCONFIDENCIA** **RRI 3**

A melhor e mais possante emissora do Brasil

Para annuncios ou quaesquer informações dirijam-se à "Secção de Publicidade" - 1. andar da

**Feira Permanente de Amostras - Belo Horizonte**

PHONE, 5763

Figura 33: Reclame da Rádio Inconfidência, Revista *Bello Horizonte*. Arquivo Belo Horizonte.

Acrescido a estes fatos, ainda é atribuído ao advento da rádio, não somente a divulgação e proliferação da música brasileira assim como a instituição do gênero canção no panorama musical de Belo Horizonte. O trombonista Marcos Flávio Freitas (2005:18), em seu estudo sobre o choro na cidade de Belo Horizonte, constata o fomento da produção e divulgação da música brasileira, sobretudo da música popular brasileira. Ele observa que em 1930

compositores, cantores, grupos musicais e novos estilos de música tornam-se conhecidos por terem a rádio como divulgadora de suas músicas. Da mesma maneira, o escritor Marcelo Dolabela é de opinião que, em Belo Horizonte, quando surge a rádio é que surge a canção. Em entrevista concedida no dia 20 de julho de 2011 ele diz que “antes da rádio, já tinham as orquestras e bandas, mesmo as que não eram ligadas à igreja ou a instituições como a polícia militar, como por exemplo, orquestra Carlos Gomes, mas não tinha a canção.”

O aumento dos episódios musicais e consequentemente os novos espaços de socialização são intensificados. Por sua vez, os trajetos percorridos por estes músicos são ampliados. Portanto, mais uma vez, o acontecimento musical se configura criando novos espaços na cidade; apontando para novas maneiras de se estabelecer afinidades na e entre a população, e ainda criando novas formas de convivência e de lidar com a cidade. Entretanto, a “televisão surge e os programas de auditório vão acabando (...) o auditório onde funcionava a *Rádio Guarani*, na Feira de Amostras é destruído, e a televisão passa a ser o estuário musical”. Ele prossegue afirmando que “as cantoras de rádio desapareceram. A televisão vem e ocupa o espaço. Foi quando eles falaram que a rádio ia morrer. O que não aconteceu, mas a rádio mudou” (Carlos Felipe, outubro de 2010). Ainda a este respeito, Fábio Martins afirma que com a “expansão da televisão, com suas fascinantes imagens coloridas, concluiu um etapa na história da rádio em Minas”(1999:16).

## Capítulo 4

### Cartografia da música dos lugares: o Acontecimento musical

a música sem tempo e divorciada da ação humana é irrelevante... é preciso perceber as implicações não musicais da música...o que é ouvido é a música caracterizada não pelas suas propriedades formais, mas pelo olhar das pessoas, pela sua representação pública.  
(Ruth Finnegan, 2007)

Este capítulo procura discorrer sobre o conceito de Acontecimento Musical e como em Belo Horizonte, ele foi um agente de transformação de lugares e espaços, reconfigurando a cartografia da cidade. Com o intuito de analisar o acontecimento musical, faz-se premente estabelecer um olhar atento às mais diversas manifestações musicais, ocorridas desde o nascimento da cidade, relacionando-as às distintas espacialidades construídas no decorrer das primeiras décadas após sua fundação. Para tal, tomo como orientação os lugares que foram transformados pela música na capital, diferentemente do evento musical, que como já mencionado no capítulo anterior, ocorre no tempo e de forma programada, se realiza em lugares definidos, que foram construídos para a música e nos lugares que acolheram a música. Dessa maneira, torna-se necessário balizar como se constituiu a cosmogonia musical nas primeiras décadas nesta cidade, como um elemento inicial e inerente à discussão e compreensão do que nesta tese denomino acontecimento musical, que se traduz em algo que mais que transcende o evento, transcorre no evento e para lá dele, o que decorre dele.

Estabeleço assim, a hipótese segundo a qual diferentes espacialidades reconfiguram-se, ressignificam-se, afetados pelas manifestações musicais espontâneas. Neste contexto, o acontecimento musical se configura pela possibilidade do novo, seja nos espaços da cidade, seja nas novas possibilidades de convivência, promovendo de maneira mais democrática o entretenimento dos mais diversos estratos sociais da população, apontando para maneiras de se estabelecerem afinidades no meio social e, ainda, criando novas formas de conviver e lidar com a cidade. Sendo assim, o acontecimento musical ligado ao novo, a novas práticas e lugares revela um carácter transformador e transgressor da música.

Ao pensar no acontecimento ligado ao fazer musical, faz-se necessário revisitar abordagens já destacadas nas ciências humanas e sociais. Assim, o conceito de acontecimento foi desenvolvido por autores que apresentam distintas abordagens, ao mesmo tempo em que mantém, sob certa medida, afinidades e se complementam. Deleuze desenvolve um pensamento na qual o acontecimento vincula-se a uma temporalidade, porém o próprio tempo é entendido além dos grandes acontecimentos que compatibilizam o infinito e o finito, o abstrato e o concreto. Já Paul Veyne retoma o pensamento de Foucault que enfatiza o domínio epistemológico da história, em que o acontecimento está inserido em “fatos que não se repetirão”. Posteriormente, Veyne relacionou o conceito de acontecimento com a filosofia, enfatizando que “o acontecimento é tudo que não é evidente”.

Aliando-se os estudos teóricos desenvolvidos em torno dos conceitos de acontecimento e a experiência prática promovida durante o período de pesquisa de campo na cidade de Belo Horizonte, reitero a ideia de acontecimento musical vinculada ao tempo, espaço, portabilidade, movimento que resulta em uma resposta social.

Muito similarmente ao acontecimento musical, a historiadora Regina Helena Alves da Silva (2009), em seu artigo sobre música e cultura urbana, aponta novas formas de sociabilidade que acontecem através da música e pela prática musical. Estas práticas, denominada pela autora de “cenas musicais” terminam por impor e propor novos modos de viver a cidade, de se apropriar do espaço urbano. Estas são constituídas também pelos agentes, e permitem apreender a formação de redes de sociabilidade proporcionando a interação dos habitantes e do espaço urbano. Considera ainda a rede de afiliações que permeia a atividade musical, ampliando desta maneira, o escopo de análise da prática musical. Entretanto, tal reflexão refere-se ao período da ditadura militar no Brasil a partir dos anos de 1960, e tem como cerne a produção musical não se desenvolve sob a perspectiva do fazer musical priorizado no presente trabalho. O propósito deste capítulo é, portanto com base em tal fundamentação, elucidar o reordenamento territorial, a transmutação da ordem e do espaço em Belo Horizonte pelo acontecimento musical.

Observa-se, em Belo Horizonte, que o fazer musical estabeleceu pontos de ruptura com o plano estático e unidirecional concebido. De fato, a música, enquanto comportamento performativo envolve elementos além dos formais e estruturais, e, nesta perspectiva a prática musical é constituída de aspectos que extrapolam a música em suas dimensões estéticas; elas trazem em si aspectos tangentes às distintas experiências pessoais e sistemas sociais. Ou seja,

os grupos musicais, os lugares do fazer a música, apesar de estarem inscritos numa intenção ordenadora, sustentam a possibilidade da transformação e da transgressão e coloca em contato o imprevisto. E ao colocar transforma e altera a ordem, estabelecendo um tipo de reorganização do espaço e dos lugares não previsto anteriormente.

Encontramos, no acontecimento musical a implícita interação e a circulação de enunciados que noutros contextos sustentam a divisão social, bem como o potencial de irrupção da ‘mistura’ e do ‘nomadismo’ de modos de enunciação diferenciados - do ‘erudito’, do ‘popular’, entre outros, numa interação que sustenta ser autorizada (Regina Santos, 1998:95). A prática musical passa a ser também indutora da socialização, transformando e ressinificando os espaços na cidade. Por isso é necessário perceber-la como um campo que tem a capacidade de realizar quebras de barreiras, servindo como um elemento aglutinador, unificador assim como um canal de comunicação. A partir deste pressuposto, ressalto a hipótese, da redefinição de lugares determinados pela sua ocupação e pela prática musical. Assumindo que o acontecimento musical provoca uma resposta social e tem a potência para redefinir a cartografia da cidade, a análise se desenvolverá a partir de alguns lugares, como as ruas, os bares e a praça, de um grupo de pessoas, a boémia, que são agentes fundamentais na ideia do acontecimento musical, e situações, recorrentes no processo de formação desta urbes.

#### **4.1 a Rua**

A rua, que eu acreditava fosse capaz de imprimir à minha vida giros  
surpreendentes, a rua, com as suas inquietações e seus olhares, era o meu  
verdadeiro elemento: nela eu recebia como em nenhum outro lugar, o  
vento da eventualidade.  
(André Breton, *Les pas perdus*.  
Paris, N.R.F. 1924)

Com o passar do tempo, o crescimento da cidade de Belo Horizonte, continuou fugindo das previsões e dos cálculos idealizados pelos projetistas. O aglomerado populacional começou a se concentrar na zona suburbana da cidade, a zona urbana já não comportava mais a população que crescia de forma espetacular; cresce na ideia da ordem propulsora do plano inicial da cidade e o acontecimento musical mostra-se presente interferindo de maneira significativa na ocupação dos espaços. A cidade se expandia, e os estabelecimentos comerciais, bancários, bem como os lugares de lazer, de música e entretenimento da cidade vão se diversificando e proliferando.

Apesar da ocupação do espaço público ter sido definida por decretos e normas, o hábito de reclusão no espaço doméstico lentamente cede lugar aos atrativos da rua, que se transforma em centro de uma nova socialidade. O “footing”, a “garden party”, a ida ao cinema, aos cafés e ao teatro, vão se tornando hábitos rotineiros para os habitantes de Belo Horizonte, sobretudo nas décadas de 1920 a 1940.

Wanessa Lott, na sua reflexão sobre esta realidade e observa que:

com o intuito do ordenamento em prol da coletividade, a cidade de Belo Horizonte no ano de 1898 formata leis que balizaram as possibilidades dos espaços festivos e de encontro da cidade (...) Os preceitos legais de 1898 e 1925, apresentam um carácter de disciplinamento urbano voltado principalmente para o comércio, o saneamento básico e as restrições de acesso da população mais pobre à zona urbana, evitando assim, a possibilidade de festas e de encontros menos abastados na esfera urbana (2009:48).

A autora ainda se refere a um decreto datado de 1925 que regulou o uso dos jardins públicos, das praças e dos parques, definindo quem poderia frequentá-los. Lott observa que:

os encontros a céu aberto nos parques e nas praças eram proibidos aos negros, assim como já mencionados nas compras dos lotes na área urbana. As leis apontavam para a confirmação da segregação social já constituída pela organização urbana. A gestão do espaço tentava moldar as práticas quotidianas dos moradores (2009:49).

Nesta perspectiva, as ruas, ao absorverem e, ao mesmo tempo estabelecem novas relações e conexões ao cederem lugares aos bares, cafés, clubes, teatros, passam a ser preenchidas pelos habitantes e músicos que ao caminharem pela cidade, desenham e definem os seus trajetos e seus percursos. Por conseguinte, os músicos, a fim de atenderem as demandas dos eventos sociais dos diversos estratos da população de Belo Horizonte, e ao frequentarem os bares e cafés nestas ruas, começam a desenhar, em seu trânsito pela cidade, percursos e ocupação de lugares que não coincidia com os que originariamente foram previstos. E neste contexto, as ruas são (re)apropriadas, agora também como um espaço de lazer, de socialização e encontros, nos quais a música estava sempre presente. A sua ocupação é definida pelos habitantes da cidade, e pela atividade cultural, pela música, que não se compadece das normas existentes que tinham como intuito organizar a ocupação dos lugares da cidade. Acyr Antão, em entrevista concedida em outubro de 2010, observa que para além dos lugares da música tidos como oficiais, formais ou destinados à diversão, a música em Belo Horizonte, preenchia os mais

diversos espaços e zonas da cidade. No seu relato, ele comenta sobre o seu bairro onde viveu durante a sua infância e juventude e diz:

o meu bairro, ele foi riquíssimo... lá tinha [música] regional com choro e seresta, tinha jazz, foi a primeira bateria americana que eu vi assim com um pratinho. Tinha piston, tinha congado, música sertaneja, folia de reis,... nas noites de lua cheia, o pessoal vinha para a esquina fazer música, tocar choro, cantar. Saía seresta cantava no meio da rua... era aquele lugar assim no escuro e não tinha luz, não tinha nada, a luz era a nossa lua. Na noite de lua, podia contar que tinha seresta, nego fazia festa e todo mundo fazia festa. A lua iluminava nosso terreiro. E não eram músicos profissionais não. Naquela época não tinha estas coisas não, todo mundo tocava numa banda qualquer, todo mundo tocava alguma coisa e isso reunia...os caras faziam um choro bonito, uma música bonita, era uma coisa linda...e isso antes de ter a televisão, antes de ter o rádio. Sempre tinha música porque ninguém vive sem música.

## 4.2 uma rua

Eu amo a rua. Esse sentimento de natureza toda íntima não vos seria revelado por mim se não julgasse, e as razões não tivesses para julgar, que este amor assim absoluto e assim exagerado é partilhado por todos vós. Nós somos irmãos, e nos sentimos parecidos e iguais; nas cidades, nas aldeias, nos povoados, não porque soframos, com a dor e os desprazeres, a lei e a polícia, mas porque nos une, nivela e agremia o amor da rua. É este mesmo o sentimento, imperturbável e indissolúvel, o único que, como a própria vida, resiste às idades e às épocas.

(João do Rio,  
A alma encantadora das ruas.  
1908)



Ao compreender a disposição geográfica implícita e imposta na cartografia da cidade, me reporto a rua da Bahia, que encontra-se no centro da zona urbana de Belo Horizonte. Esta Rua, de número 26 no plano original da cidade, deveria servir como um corredor de acesso, facilitador do caminho do ir e vir do poder, pois ligava o centro<sup>40</sup> da cidade ao polo administrativo da capital, a praça da Liberdade, onde se situavam as secretarias de Estado e o próprio palácio do governo. Na outra ponta dessa rua, estava a Estação Central de Trens, em torno da qual se instalou a zona boémia<sup>41</sup> da cidade. À medida que a cidade foi se tornando viva, e ocupada por seus habitantes, esta mesma rua representou a materialização das

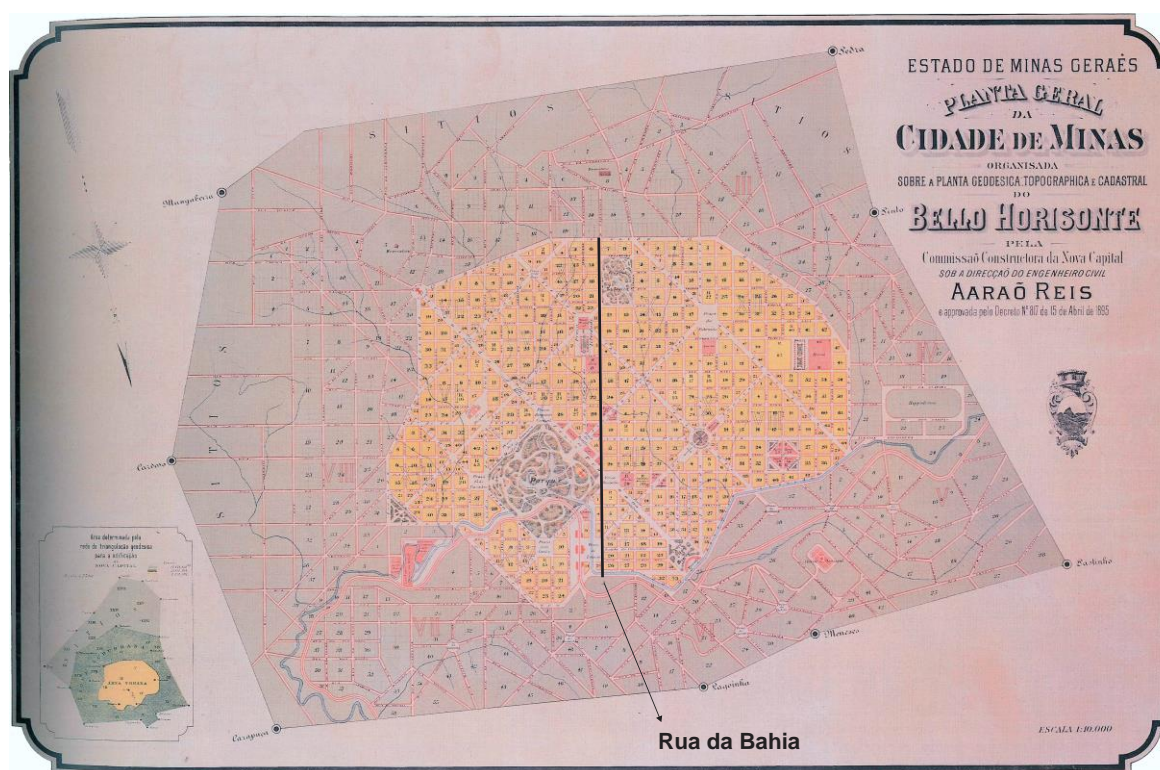


Figura 34: Ruas numeradas, Acervo doArquivo de Belo Horizonte

subversões que o uso consignou no projeto original da capital.

<sup>40</sup> Refiro-me ao centro da cidade para designar uma área geográfica que não necessariamente se localiza ao centro geométrico do seu mapa, mas, que concentra as atividades comerciais, os escritórios, os serviços públicos.

<sup>41</sup> No Brasil, o adjetivo boêmio tem as seguintes conotações: quem leva vida desregrada; vadio; pandego; alegre; despreocupado do futuro; desambicioso. Portanto a zona boémia é aquela que concentra as pessoas que levam “vida de gente alegre e despreocupada. Mais especificamente, a zona boémia é o lugar onde se concentram bares, bordeis, e na maioria dos casos a prostituição da cidade.

Nesta rua teve lugar o primeiro teatro da cidade, o primeiro hotel, cinema, bares e clubes, o primeiro colégio, a primeira tipografia, e era o ponto de reunião dos músicos intelectuais e poetas.

a igreja de Lourdes, cujo local foi originalmente dado pelo primeiro colégio da capital (...) nos quatro quarteirões até o templo, a partir da Avenida Afonso Pena, havia um comércio intenso (...) A Casa Estrela, a confeitaria Elite, frequentada por moças de família e rapazes bem vestidos. O Colosso, de comida gostosa e barata. O Trianon, com os seus elogiados salgadinhos. A charutaria Flor de Minas. A inefável Gruta Metrópole que, ao final da tarde, irmanava bebedores das mais variadas profissões. O Hotel Metrópole. A Camponesa [restaurante familiar tradicional]. A Bombonière Suíça. A Sorveteria Sibéria e o bar do Grande Hotel, de refinada frequência. O saudoso Cinema Metrópole, nascido do Theatro Municipal, de linhas arquitetônicas austeras, é outra grande lembrança da Rua da Bahia (Oliveira, 2009:57).

Além de abrigar estes lugares, por muitas vezes, a rua torna-se palco de festividades populares e sociais, como por exemplo, o carnaval. Neste estudo que tem como tônica o acontecimento musical transformando a cidade e ressignificando os espaços e lugares, o carnaval se apresenta como um elemento importante de análise da dinâmica musical da cidade. A festa carnavalesca também ocupava as ruas, as avenidas e os bairros. Na rua, organizado pelo povo, o carnaval ocorria principalmente com cortejos na Avenida Afonso Pena e na Rua da Bahia, bem como o carnaval nos bairros da cidade, com desfile de blocos caricatos, escolas de samba, batalhas de confetes e muita música. O músico e radialista Acyr Antão, nos conta do carnaval que aconteciam nos bairros. E, através do seu depoimento, é possível perceber e ilustrar a importância desta festa no incremento da atividade musical da cidade. O músico afirma, que “a produção musical belorizontina, viveu seus anos gordos – sambas, canções brejeiras, boleros, jingles políticos, e muitas marchinhas – entre as décadas de 1930 e meados da década de 1960”. Ele conta, em entrevista concedida em outubro de 2010 que o “carnaval era uma riqueza, uma coisa linda. Os bairros tinham os seus gritos de carnaval, “com seus bloquinhos, aquele que ficava só no bairro, com os músicos do bairro ...já tinham os clubes nos lugares mais chiques, mas no bairro da gente eram os músicos que tocavam, e o pessoal saía dançando na rua, e tal”.

A Rua da Bahia assumiu assim, a centralidade da vida cultural da cidade. Ali se instalou também o primeiro jornal da cidade e a primeira estação de rádio. A historiadora Letícia Julião (1996) reconhece que esta se configurava como a “artéria por onde transitavam homens e mulheres elegantes, automóveis e bondes, convergiam o comércio, o burburinho da multidão,

o café (...) instigava a imaginação dos literatos, estimulando o surgimento de uma nova sensibilidade na cidade. Ainda de acordo com Letícia Julião, na rua da Bahia, “se tecia por excelência, a sociabilidade pública” (1996:67-61). Diferentemente das zonas desenhadas no projeto da cidade, a urbana, a suburbana e a rural, a autora considera que em Belo Horizonte havia uma hierarquização na classificação de outras três regiões da cidade que iam da ordem à desordem. Estas regiões compreendem a Praça da Liberdade, a Rua da Bahia e a Zona Boemia próxima ao centro da cidade. Segundo Julião, a Praça da liberdade era de “nobreza formosa e ao mesmo tempo triste insulada no seu abandono, lugar onde se cristalizava a ordem oficial”. A rua da Bahia, que era um “bulício de seus quarteirões movimentados, perfazendo um misto do modernismo e da simplicidade mineira, e por fim, a zona, frequentada pelos boêmios, e pelas “franzinas ossaturas de funcionários e estudantes”. Desta maneira, existiam três regiões com características singulares formavam três Belo Horizontes em uma só Belo Horizonte. E portanto, a autora reforça que a rua da Bahia era um território da transição, mundano e vigoroso, que funcionava também como um corredor de encontros que ligava as “cidades” da cidade. Em uma de suas crônicas sobre Belo Horizonte, o escritor Pedro Nava<sup>42</sup> descreve o sentido da centralidade desta rua dizendo que:

todos os caminhos iam para a rua da Bahia. Todos subiam ou desciam, disfarçando a ansiedade, na esperança dum olhar, em encontro, uma aventura, um pecado, o mundo (...) da rua da Bahia, partiam vias para fundos do fim do mundo, para os tramontes do acabaminas, (...) a simples reta urbana...era uma rua sem princípio e sem fim (2001:368).

Passo a analisar as mudanças que aconteceram na rua da Bahia que, nesta tese, representa a corporificação de um espaço transformado, na perspectiva do acontecimento musical. Ao lado dos estabelecimentos considerados de elite, começaram a surgir inúmeros outros lugares, como por exemplo, os bares e cafés, que viriam a desempenhar importante papel na remodelação da função original dessa rua.

A Rua da Bahia, como um lugar atravessado, um caminho dos homens “para lá e para cá” a fim de alcançarem outros lugares, configura-se como uma “ponte que reúne enquanto passagem que atravessa” (Bhabha 2007:24). Os lugares da música estabelecidos e acolhidos pela rua da Bahia, eram ponto de referência para o lazer de Belo Horizonte e fizeram com que esta rua se definisse como um dos centros de encontro e convivência no coração da cidade. Soma-se a isto o trânsito das pessoas que buscavam o lazer e ainda dos músicos que

---

<sup>42</sup> Médico e escritor, Pedro Nava (1903-1984) participou da geração dos modernistas em Belo Horizonte. Foi um dos maiores memorialista da literatura brasileira.

inevitavelmente nela transitavam. Neste sentido, Francesco Careri, no seu livro *Walkspaces O Caminhar como Prática Estética*, afirma que a melhor rua, é aquela que suscita um movimento em direção a um escopo socialmente desejado. O autor reconhece que as ruas, longe de atravessar apenas paisagem e aglomerações, geram novas formas de espaços, criando novos tipos de socialidade. Segundo J.B. Jackson, “as ruas já não conduzem apenas a lugares, elas mesmas são lugares” (Careri, 2013:19). Careri apresenta o conceito da hodologia, derivado do grego, hodos, que significa estrada, caminho, viagem; e caracteriza o espaço vivido, em que um indivíduo se situa no seu ambiente. O autor afirma que esse espaço, no caso, a rua, contrapõe-se ao espaço geométrico do mapa ou do plano, homogêneo e mensurável. A hodologia, de acordo com o autor, é inerente à geografia e à organização do território, e privilegia, com efeito, o caminhar em vez do caminho, o senso da geografia, antes do cálculo métrico. Jackson reitera a importância da abordagem artística para compreender o modo de perceber o mundo através dos caminhos que o “perpassam, na medida em que enfatizam a dimensão da experiência sensível e afetiva do caminhar” (idem, 19-20). Em acordo com esta linha de pensamento, Certeau (2009:61), afirma que o homem no seu percurso leva o que tem de si de um ponto para o outro. O caminhar destes músicos, torna-se o que Careri chama de Walkspace, ou seja, o “caminhar como uma forma de ver e criar paisagem, o caminhar como uma forma de intervenção urbana” (2013:7). Portanto, o ato de caminhar se configura, ainda na acepção de Careri, como um instrumento estético, capaz de “descrever e modificar os espaços metropolitanos” (idem, 32-33). O autor prossegue sua reflexão, afirmando que o caminhar “é um ato que desenha uma figura sobre o terreno, e que por isso, pode ser trasladado sobre uma representação cartográfica” (idem, 133) e, a partir da simples ação do caminhar, “foram desenvolvidas as mais importantes relações que o homem travou com o território” (idem, 28).

Sendo assim, esta rua, repleta de ícones, assume uma outra função que não aquela para a qual foi designada. Sara Cohen afirma que “place is also produced through the shorter journeys, routes and activities of everyday life” (1995:443), e a partir desta consideração pode-se dizer que a rua da Bahia deixa de ser somente uma rua de passagem e passa a ser um local humanizado, de acolhimento, de convivência e socialização. Ao abrigar os teatros, bares, o cinema, o clube, os cortejos de carnaval, um novo itinerário é aí estabelecido a partir da ocupação desta rua pelos seus caminhantes. Neste caso me refiro aos músicos que estavam presentes em todos estes estabelecimentos, reconfigurando assim, o ideário inicial da cidade. Em linha com este

pensamento, Certeau observa que a “rua definida geometricamente pelo planeamento urbano é transformada em espaço pelos caminhanes” (2009:117).

A partir desta perspectiva, esta rua se caracteriza como o “terceiro espaço”, ou o espaço do entre, ou do “in-between”, ou ainda, o espaço intermediário, a que Michel Certeau chama de lugar praticado. Não se trata de um “lugar preciso, nem um não lugar, mas sim da sua apropriação e de seu uso” (Certeau 2009, Careri 2013, Bhabha 1994).

A rua da Bahia, na década de 1960, recebeu várias homenagens de poetas, escritores, músicos, como por exemplo, a marchinha carnavalesca, composta por Gervásio Horta e Rômulo Paes que leva o seu nome (“Rua da Bahia”), cuja letra descrevia pessoas e lugares como o Grande Hotel dos coronéis. Também a escritora, Aparecida Lima, em uma crónica publicada no caderno Especial do Jornal *Estado de Minas* (semana de 24 a 30 de abril de 1998, p.22), recorda a história da rua da Bahia descrevendo que:

Esta rua já teve inúmeros aspectos. Foi construída, demolida e reerguida inúmeras vezes ao longo deste século. Entretanto, jamais escapou de sua vocação para a boémia e as atividades culturais. A antiga rua 26 como era chamada no mapa de Aarão Reis, o arquiteto que projetou a cidade, desde o início foi traçada para ser grandiosa. Pela rua da Bahia foi transportado, através dos trens que a rasgavam de fora a fora, todo o material necessário às obras de construção da Praça da Liberdade<sup>43</sup>, os edifícios públicos e outros. Dali saíram linhas perpendiculares que conduziam os vagões a outros locais da cidade. A Bahia, também por isso, pode ser considerada vital para a cidade. O Grande Hotel, que existia no início de século no local onde hoje fica o Edifício Maleta, era ponto de encontro de autoridade, intelectuais e dos famosos coronéis. Ali foi planejada a criação da Santa Casa de Misericórdia, um ano depois da inauguração de BH, em 1898. O hotel durou décadas, até ser demolido, no final dos anos 50 para dar lugar ao atual edifício, inaugurado em 1961. Saiu também da Rua da Bahia o primeiro desfile carnavalesco de Belo Horizonte, em 1899, do grupo Diabos da Luneta. Eram 22 carros alegóricos puxados a cavalo, que começaram o desfile da confluência das ruas Bahia, Tupis e Afonso Pena (...) durante a primeira greve registada em Belo Horizonte, em 1912, os trabalhadores subiram a Rua da Bahia para ir protestar na praça da Liberdade, sede do poder. O percurso hoje já virou tradição. (...) funcionava no polígono hoje ocupado pelo Othon Palace – o mais que famoso Bar do Ponto. Nenhum outro bar, dentre os milhares que a cidade já teve e ainda tem, marcou tanto a história da cidade. Ele foi tão importante, que fez a população esquecer que o nome daquela esquina era praça Tiradentes. Nos anos 20, passou a ser apenas o Bar do Ponto que definia não apenas o bar mas todo aquele quarteirão e alguns outros adjacentes. O Bar sucumbiu ao progresso, assim como o calçamento pé-de-moleque e muitos sobrados, mas deixou sua

---

<sup>43</sup> Praça na região topográfica mais alta da zona urbana da cidade, que abrigava o centro administrativo da Capital, como o Palácio do Governo e todas as Secretarias do Estado.



herança. A rua da Bahia, mesmo embaçada pela poluição e sem os bondinhos que por ali circularam, é repleta de bares, restaurantes, lanchonetes, pastelarias e inúmeros pontos de encontro. (...) “era uma musa inspiradora, cantada em verso e prosa por músicos e poetas da terrinha, a rua da Bahia recebeu uma de suas primeiras “homenagens” musicais de Rômulo Coimbra Tavares Paes”.

Ao refletir sobre as fronteiras existentes nestas três dimensões, podemos utilizar as observações de Gutiérrez (2004), e Careri (2013), que ao analisar as fronteiras, afirmam que estas, apesar de representarem um limite, uma barreira, podem ser consideradas como pontes de contato, como espaços flexíveis, construídas de uma maneira simplista e interpretativa. Desta maneira, de acordo com a afirmativa de Gutiérrez, a fronteira, como limite, é “uma mera argúcia intelectual ou física para instalar o controle ou para os dismantelar” (2004:26-43) E ainda, como observa Careri, a fronteira sempre coincide com “os espaços intermediários de contornos incertos que só se podem ver realmente ao percorrê-los”.

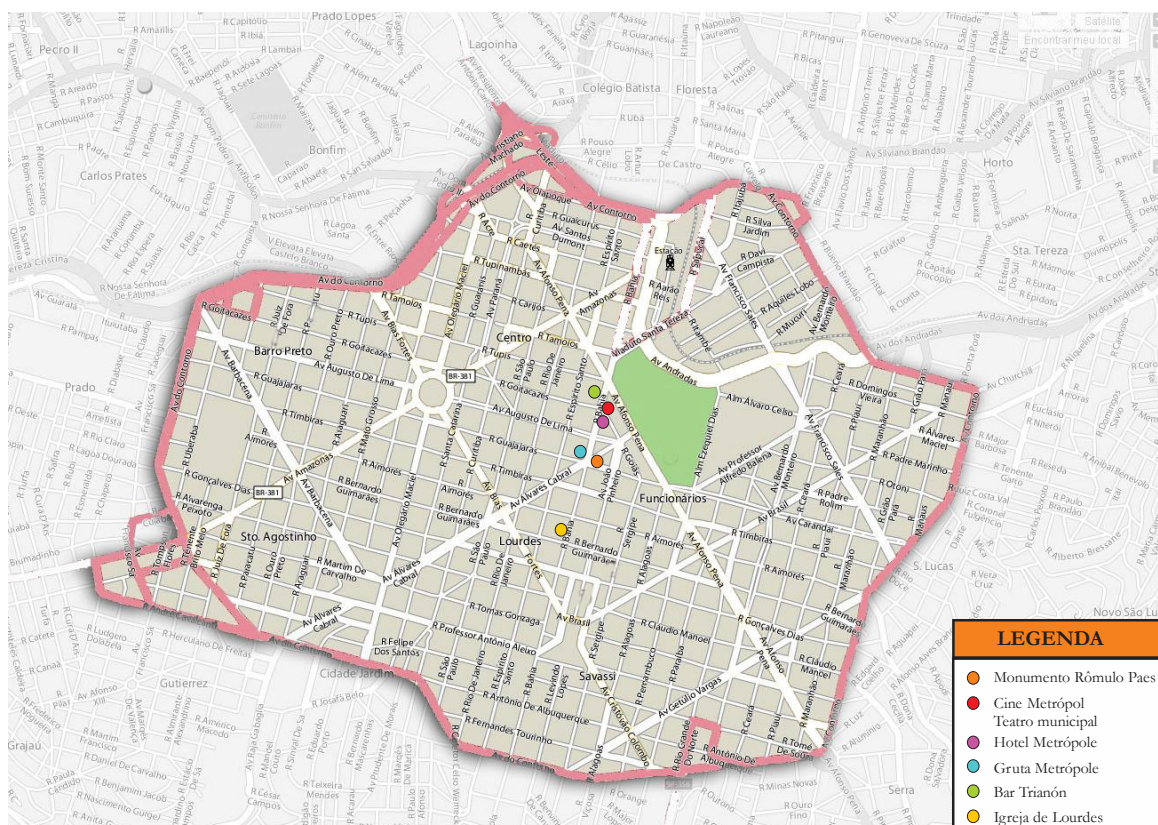


Figura 35: Os lugares da Rua da Bahia – por Juliana Bueno Mascarenhas

### 4.3 os bares

Em Minas, como não temos mar, vamos para o bar.  
(dito popular)

Belo Horizonte, ainda hoje é conhecida como a cidade brasileira que possui a maior média de bares por habitante, teve a vida de boémia intensa. A noite desta cidade é “sempre animada viva e feliz.” (encarte especial BH 97 anos no Jornal Estado de Minas, p.8). Os bares passam a ser lugares escolhidos, de encontros, socialização e música. Músicos, intelectuais, profissionais liberais, trabalhadores, começam a definir espaços da convivência, desta vez lugares que já não são impostos, não foram administrativamente determinados, nem hierarquicamente organizados. Em Belo Horizonte o Bar foi inserido, incorporado como um espaço de confraternização pelos habitantes da cidade. Um lugar escolhido pela população e desde que se tem notícia dos bares na cidade, tem a informação de que são comuns as apresentações musicais, ao vivo, quer seja de maneira formal, quer seja de maneira informal, na qual a performance musical acontece de maneira espontânea por cantores ou grupos musicais, e também pelos seus frequentadores. Na medida em que a cidade se forma, lugares, momentos e pessoas definem e revelam a transformação do espaço pela música, pelo acontecimento musical. Referindo-se à vida noturna de Belo Horizonte nos anos de 1940/1959, Gervásio Horta, em entrevista concedida em outubro de 2010, observa que “a música nesta época foi um instrumento importante, era além de tudo um instrumento de aproximação entre as pessoas”. Assim como com o advento da rádio, começa a se perceber que os bares passam a ser lugares de diversidade e mistura, de classes, de idades, sempre permeados pelo acontecimento musical, interferindo na rotina da cidade e criando sempre novas maneiras e possibilidades de convívio.

## Chronica Cinematographica

Uma victoria de "BELLO HORIZONTE"

**Ainda este mez a cidade conhecerá  
"Mickey Mouse" e voltará a vêr os  
filmes dá United Artists**



Nós temos frisado que nenhuma animosidade nos influencia quando ás criticas feitas, nesta columna, á poderosa sociedade que, em Belo Horizonte, explora o commercio cinematographico. Ellas foram ditadas invariavelmente visando o mais puro objectivo e obedecendo a um imperativo a que o periodismo não pôde fugir, sem desmerecer a sua finalidade e trahir a sua missão.

O objectivo é simples, facilmente perceptivel; mostrar á Empresa Cine-Theatral que a cidade tem para com ella algumas queixas ponderaveis, na esperança muito natural de que, sabedora disso, providencie para que sejam attendidas.

O imperativo, a que a feição deste commentario semanal não se pôde furtar, tambem é claro: recolher a impressão do povo, da massa que contribue para ser bem tratada e bem servida, e que reclama quando o seu interesse — que tem preferencia porque é o interesse da collectividade — fica relegado a um plano inferior.

Ora, uma das primeiras observações por nós levantadas á actuação daquella empresa se referiu justamente á ausencia, em suas salas, dos filmes da United Artists e dos modernos desenhos animados de Walt Disney. Accentuamos que a falta dessa programação era uma falta inqualificavel, uma lacuna sensivel, que cumpria ser sanada.

Effectivamente, a corporação dos Artistas Unidos é de tal peso que não se justificava o desaparecimento de seu emblema das telas da Capital. E, quanto a Mickey



Mouse, não se podia compreender como a nota de mais sensação da "pantalla", nestes ultimos tempos de seu grandioso progresso, continuasse a ser desconhecida do nosso publico. Em synthese, dissemos, convictos de estarmos com a razão, que a United Artists e o Camondongo Mickey eram expressões de tal vulto, no mundo das "sombrias que faltam", que suas produções não poderiam continuar inéditas para nós, quando são vistas do outro lado da Mantiqueira, a poucas horas de Belo Horizonte. Um resumo mais apertado ainda; a falta dos celluloides da United e de Walt Disney era um deslize bem grave da Empresa Cine-Theatral para que não fosse notado e contra elle não se gritasse a plenos pulmões.

Não suppunhamos (com sinceridade) que tão depressa os nossos commentarios tivessem o desfecho que agora se annuncia. A Empresa Cine-Theatral Ltda, vem de adquirir as cintas desconhecidas e desejadas. E' o seu proprio "interventor" (!) quem proclama de publico: "Acabamos de fechar um grande contracto com a United Artists, a fabri-

ca detentora do celebre e maravilhoso Camondongo Mickey, e, em janeiro, o nosso publico poderá admirar esse notavel astro e "O meu bol moren", film que electrizou a platéa do Rio."

Está de parabens "Bello Horizonte", que conseguiu uma authentica e expressiva victoria. Assim é que as primeiras negociações da Empresa com os representantes

larios. No fundo, é isto mesmo.

Os parabens cabem ao "fans" tambem, pois, a partir de janeiro que entra, vão ter mais alargados os seus horizontes cinematographicos.

Não se esqueça, entrossim, de felicitar a Empresa Cine-Theatral, que, desta vez, soube acolher uma reclamação cuja procedencia, em verdade, não se punha em duvida. E antes tarde que nunca.

No mais, aqui está sempre, na trilha que se traçou, o  
BIMBO



da United haviam fracassado. O impasse durou até que se reclamasse, reclamações de que esta columna foi o vehiculo. Os sophismas não valem. O contracto que a Empresa vem de fazer é uma consequencia dos nossos commen-

Ha creaturas que namoram como se estivessem amando, e, por esse motivo, para essas creaturas, o namoro é uma fonte inextinguivel de inquietação e de magoa...

O fim de um namoro não causa dores, mas apenas um bocadinho de magoa...

A maior parte das vezes os amantes que soffrem são namorados que eforam felicissimos no seu tempo de namoro...

Toda pessoa elegante distincta, requintada, frequenta o BAR BRASIL

E' a casa que V. S. deve tambem preferir para tomar um refresco, um appetitivo ou um chopp

**BAR BRASIL**

no andar terreo do Cine Theatro Brasil, é o reducto da fina flor bellorizontina

A' noite orchestra magnifica

Frios, Sandwichs, vinhos e conservas, chopp e cervejas

Figura 36: Bar Brasil, Revista Belo Horizonte, nº 17, janeiro 1934. Arquivo de Belo Horizonte





Figura 37: Reclames de música ao vivo, Bar Brasil, Revista *Belo Horizonte* nº 21, março de 1934. Arquivo de Belo Horizonte

Alguns destes bares, como por exemplo, o Bar do Ponto, inaugurado em 1907 e o Bar Brasil, inaugurado em 1932, eram situados na região central da cidade, permitindo de alguma maneira, a frequência familiar. Abílio Barreto relata que nestes bares, “aconteciam a vida diurna da sociedade da nova capital, um lugar onde agita-se o sangue arterial da urbes” (1950:37), mas era também um lugar que abrigava os músicos, e ainda, de acordo com o escritor Pedro Nava era um “reduto daqueles que, dissimulados tomam cachaça em xícaras de café para não ofender a família mineira” (2001:8). Eram estabelecimentos em que músicos se encontravam, por vezes para promover momentos musicais, entretendo as famílias que frequentavam o bar, e ainda, se misturavam por ali no trajeto do ir e vir para atender às demandas das festividades da população belorizontina.

Originariamente, estes estabelecimentos foram concebidos para serem cafés e lugares de encontro de um estrato social e econômico mais privilegiado da população de Belo Horizonte. Estavam localizados no centro da cidade, e, entretanto, passam a ser lugares transformados pela presença da música e dos músicos que ali passaram a frequentar. Pretendo pontuar, que os bares em Belo Horizonte, não perdem a funcionalidade para o qual foram originariamente

concebidos. Embora se tornem lugares onde se dá o acontecimento musical, continuam sendo o lugar do café, do lanche, das refeições, dos encontros. Ou seja, pela música, é acrescido ao bar uma nova camada de possibilidades e transformações no seu espaço.

Decidi centrar a minha análise em alguns bares, por entender que estes representam e ilustram como este tipo de estabelecimento proporcionou um movimento transformador da sociedade belorizontina. Alguns deles são nomeadamente: o Bar do Ponto, o Bar Hawaii, conhecido como o Mocó da Iaiá e o Bar Brasil. Cada um, no seu tempo e à sua maneira, representa exemplos de como a música subverteu a cartografia desta cidade.

O primeiro, o Bar do Ponto, inaugurado em 1907 e o na época considerado o mais famoso de Belo Horizonte era localizado em um lugar estratégico da cidade, na confluência da Avenida Afonso Pena com a rua da Bahia onde se instalou a estação de bondes que serviram a cidade. Além de cumprir sua função de um bar, de servir lanches e refeições, recebia a população belorizontina e já aglutinava por ali escritores, literatos e músicos que tinham que passar por ali para se apresentarem nos teatros e clubes localizados nas proximidades da Avenida Afonso Pena e sobretudo na rua da Bahia. Da mesma maneira, o Bar Brasil, desde sua inauguração, oferecia noites de música ao vivo para o entretenimento da população. Eram pequenos grupos que se apresentavam, atraindo mais uma vez gente de todos os cantos e músicos de todos os lados da cidade.

Pedro Nava (2001) nos aproxima do que significava o Bar do Ponto na antiga Belo Horizonte, dizendo que era

considerado como um vazio formado pelo cruzamento e encontro de três logradouros e desenhado por retas de esquina a esquina, o Bar do Ponto é um vasto hexágono irregular que tive várias vezes a honra de atravessar, no tempo em que se fazia o flanando, conversando, sem esperar o pare! E o siga! Da luz vermelha da verde, das mangas brancas dos guardas e do trilo de seus apitos” (2001:85)

Este local, afirma Mourão, passou a chamar-se Bar do Ponto por causa de um estabelecimento aí instalado com este nome (1970:15). Na década de 1920, o bar já era um lugar de encontro e música, escolhido de maneira espontânea pela população; lá só entravam senhores, e contava com uma freguesia habitual,

do cafezinho e da conversa e a especial e mais demorada das cervejadas ostensivas ou da cachacinha pudicamente tomada em xícaras para não

escandalizar a Família Mineira passando na rua. (...) Nenhum outro bar, dentre os milhares que a cidade já teve e ainda tem, marcou tanto a história da cidade. Ele foi tão importante, que fez a população esquecer que o nome daquela esquina era praça Tiradentes. Nos anos 20, passou a ser apenas o Bar do Ponto que definia, não apenas o bar, mas todo aquele quarteirão e alguns outros adjacentes. Servia de referência. No Bar do Ponto, em frente ao Bar do Ponto, na esquina do Bar do Ponto (Araujo,1996:149).

O autor ainda observa que, nas décadas seguintes, 1920 – 1930, além de grupos convidados para se apresentarem no Bar do Ponto em eventuais festividades ou noites de entretenimento dos frequentadores, eles se encontravam espontaneamente e ocorriam apresentações noturnas e por vezes diurnas.

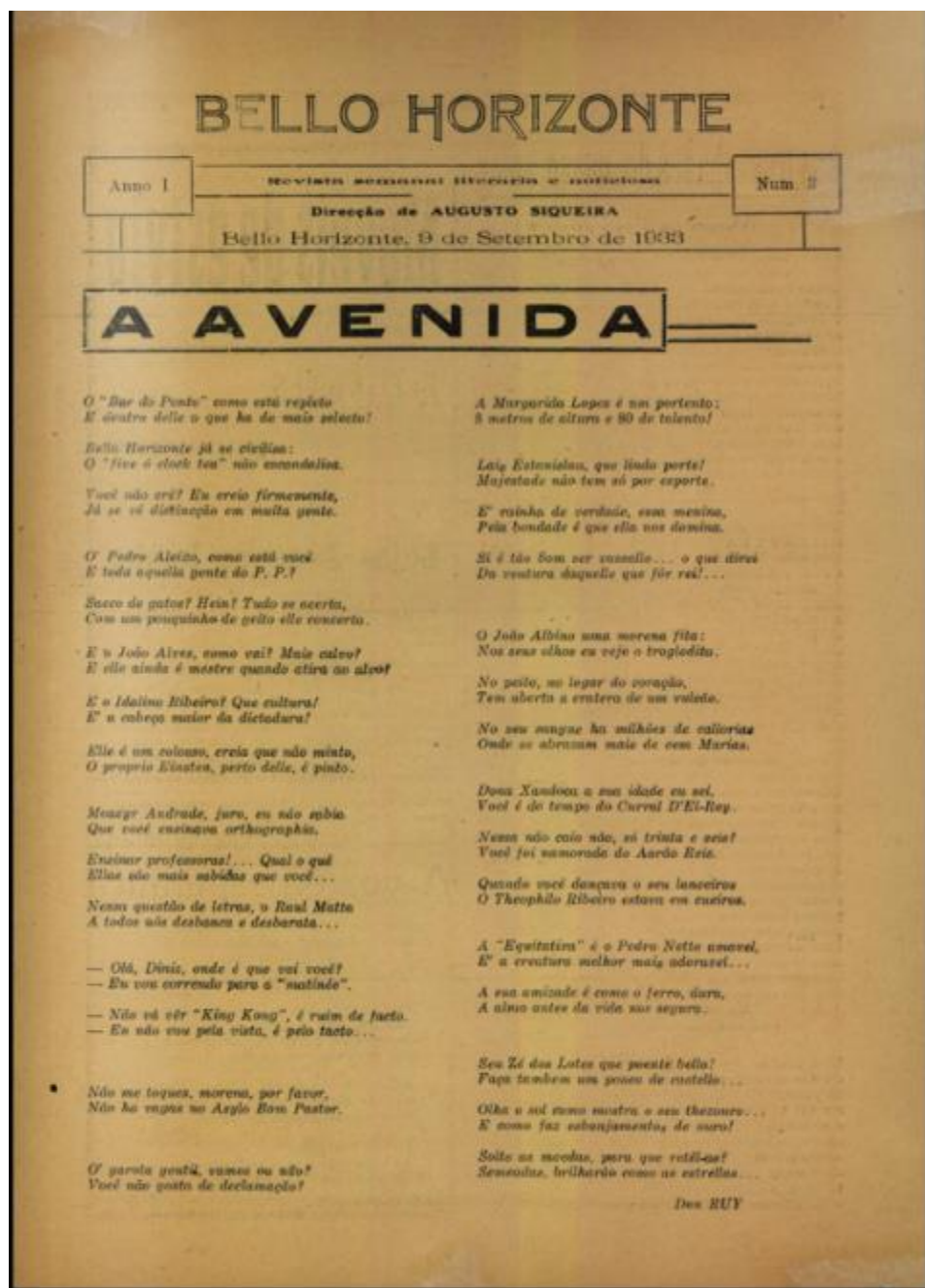


Figura 38: Bar do Ponto. Jornal *Bello Horizonte*, 9 de setembro de 1933. Arquivo de Belo Horizonte.

Neste contexto, socialização proporcionada pelo ambiente democrático do Bar, proporciona a possibilidade da “mistura” entre os habitantes da cidade e proporciona uma nova maneira de convivência entre seus habitantes. Os bares passam a ser lugares escolhidos, onde, como se pode constatar, são também lugares da música e dos músicos. Os outros pontos de encontro também passariam para a história da cidade nos anos 1960. Foi o caso do Mocó da Iaiá, na rua Carijós, que, como observa Gervásio Horta, em entrevista concedida em outubro de 2010, era

o lugar onde políticos, jornalistas, músicos e boêmios tinham o seu “ponto de encontro, bem custodiados pelos tira-gostos do Silveira”. Foi aí, no Mocó da Iaiá, local de encontro e o berço de inspiração e realização de várias composições de Rômulo Paes, Gervásio Horta e Celso Garcia.

O bar do Hawaí, conhecido como Mocó da Iaiá, é localizado ainda hoje na rua Carijós esquina com a rua Curitiba, bem ao centro da cidade. Ainda que não tenha sido possível precisar a data da inauguração, sabe-se que na década de 1940 já era um recinto que acolhia boêmios e artistas. Era um estabelecimento simples, modesto, más, entretanto tornou-se um reduto de estudantes, intelectuais, jornalistas, políticos e músicos. Este bar fazia parte do trajeto dos músicos que tocavam na noite de Belo Horizonte, e tinha diariamente, frequentadores como políticos, governadores de Estado, deputados além do cidadão comum. De acordo com o relato de Gervásio Horta (entrevista cedida em outubro de 2010), vários jingles de campanha destes políticos foram encomendados e escritos neste bar, bem como poesias e músicas:

Mocó da Iaiá...

O Mocó da Iaiá,  
reduto dos jornalistas em BH  
Saía em muitas crônicas...  
Até em colunas sociais  
Era no centro da cidade, na rua Carijós...<sup>44</sup>

Cito ainda o Bar Brasil, localizado no andar térreo do prédio do Cine Brasil, lugar onde ocorriam apresentações de orquestras de jazz e grupos musicais. Com frequência, encontra-se nas revistas e jornais da época, proclames de tais apresentações, como por exemplo, “toda pessoa elegante, distinta e requintada frequenta o Bar Brasil (...) um lugar para quem gosta de boa música e quer conhecer o que é bom” (revista Bello Horizonte de janeiro de 1934, volume 17). De maneira semelhante ao Bar do Ponto, o Bar Brasil fazia parte do trajeto dos músicos, que espontaneamente se apresentavam quando ocorriam os encontros casuais neste estabelecimento, passando assim a ser palco de apresentações informais.

---

<sup>44</sup> Obra original disponível em: [www.overmundo.com.br/download\\_banco/o-moco-da-iaia-1](http://www.overmundo.com.br/download_banco/o-moco-da-iaia-1)



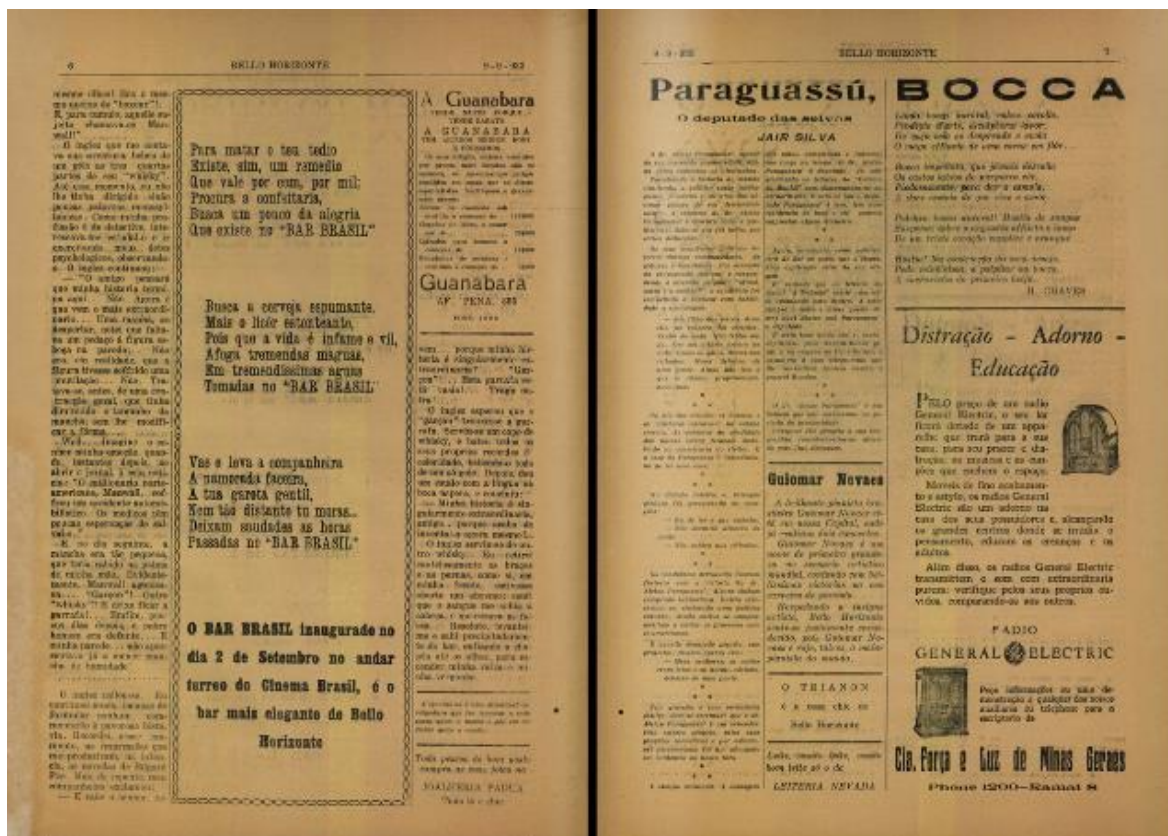


Figura 39: Revista *Bello Horizonte*, nº 3, 3 de setembro de 1933. Arquivo de Belo Horizonte.

Também famoso pela frequência dos músicos e boêmios era o Café Palhares, até hoje localizado na rua Tupinambás, no centro da cidade. Outros bares em destaque eram o Pinguim, frequentado pela geração do Encontro Marcado<sup>45</sup>, e o Polo Norte.

Em meados dos anos 1940, Belo Horizonte contava com mais de 200 mil habitantes. Era o auge do café Ideal e do restaurante Trianon, ponto de encontro dos boêmios da cidade. Na década de 40 foram inaugurados cabarês que ficariam famosos, inclusive entre os boêmios, músicos e artistas de outras paragens. Começava a fase áurea do Capitólio e do Palace Clube, também conhecido como Cabaré da dona Olímpia (ambos localizados na Avenida Santos Dumont), além do Montanhês (na Rua Guaicurus). Este foi visitado pelo cineasta Orson Welles que, “depois de beber e dançar com uma mulata toda a noite, caiu e teve que ser – literalmente – pescado do rio Arrudas<sup>46</sup>” (Araújo 1996:9).

<sup>45</sup> Livro de Fernando Sabino, que pertencia ao grupo de quatro escritores de Belo Horizonte, nomeadamente, Fernando Sabino, Hélio Pellegrino, Otto Lara Rezende e Paulo Mendes Campos.

<sup>46</sup> Rio que corta o centro da cidade.

Em diferentes momentos na vida da nova capital, estes lugares existiram, deram-se trocas sociais, interações, convivências não esperadas e que foram de fato transformados pelo acontecimento musical e modificaram os espaços de convivência da cidade. Cito aqui, o Cabaré Olímpia, o Montanhês Dancing<sup>47</sup> e o Chantecler. Estes três lugares, localizados no centro da zona boêmia de Belo Horizonte, na rua Guaicurus, eram o destino de boêmios e de jovens intelectuais. O escritor Roberto Drumond, se refere ao Montanhês como o maior ícone da tradição de gafeira em Belo Horizonte:

A tradição da dança de salão, e em especial a gafeira é muito cara a Belo Horizonte. Com certeza o ícone maior desta tradição é o Montanhês Dancing, cuja fundação se deu em 1930. Era animado por uma orquestra de 30 músicos. No seu auge, o local era extremamente democrático. Frequentado por estudantes misturados a coronéis do interior, funcionários públicos, anônimos e famosos, comerciantes e empregados, políticos conhecidos e tantos mais, até o cineasta Orson Welles esteve por lá quando da sua passagem por BH. (Jornal *Folha de Minas*, fevereiro 1999)

De acordo com o jornalista Carlos Felipe, nestes endereços

“mulher não entrava”. Os homens iam beber e papear livremente, (além de outras coisas) longe dos olhos das mulheres e da rígida família mineira. O Montanhês tinha uma orquestra de 40 pessoas daqui de Belo Horizonte, e ainda tinha um grupo musical formado por doze músicos que faziam os intervalos da orquestra. Então, ela proporcionou a essa turma toda a oportunidade de ganhar dinheiro com a música e sobreviver com a música. Nestes lugares, que supostamente seriam frequentados, ou seja, seriam lugares de lazer de uma população menos privilegiada, era frequentado por políticos, intelectuais, escritores, advogados, e, inclusive pelo prefeito, depois Governador do Estado e mais tarde presidente do Brasil Juscelino Kubitschek, bem como pelo cantor e compositor Noel Rosa, por Orson Welles, na sua estadia em Belo Horizonte. Todos os nomes da música internacional que vinham aqui se apresentavam no Montanhês. (entrevista concedida em outubro de 2010)

---

<sup>47</sup> Especificamente, o Montanhês foi cenário de uma das maiores obras do escritor mineiro Roberto Drumond: “Hilda Furacão” que depois virou uma minissérie da Rede Globo.



Figura 40: Reclame do Casino Montanhez . Arquivo de Belo Horizonte





Figura 41: Fachada do Montanhez Dancing Club. Acervo do Museu Abílio Barreto.

Os depoimentos revelam que a música era uma razão que atraía o público e justificava a existência do lugar. Entretanto as práticas revelam a capacidade de transgredir a cartografia social ao atrair e colocar em convivência na música e através dela, grupos sociais e protagonistas que não se socializariam de outra forma.

Desde a fundação de Belo Horizonte, a presença da boémia foi marcante. Esta cidade, que tinha, e ainda tem, o bar como um dos ícones dos lugares de convivência, lazer, distração chegando a receber o título, pelo suplemento de cultura do Jornal *Estado de Minas*, de “Capital Nacional dos Bares” e ainda de acordo com o suplemento, “nas mesas dos bares se ama, fala-se de futebol e de política”. Belo Horizonte sempre foi caracterizada pela associação de seus artistas e intelectuais, quase todos homens, com os bares e a boémia, que se reuniam em torno das mesas sem ter hora para encerrar o bate-papo regado à cerveja. Vera Chachan chega a afirmar que os bares “eram temidos pela sociabilidade que emergia nesses espaços. A conversa alta, a troca de ideias, as brincadeiras as desavenças ou solidariedades assinalavam um padrão de comportamento estranho à civilidade e à ordem burguesa” (1994:96).

Ainda como ponto de referência que se estabeleceu no ambiente social e cultural da cidade, definindo-se como um dos lugares de encontro, um dos espaços da convivência que transformam por si o caráter segregativo e hierarquizante da cidade, se encontra o edifício Maleta, na mesma Rua da Bahia. A Cantina do Lucas, na década de 1960, localizada no *foyer* de entrada do edifício, por exemplo, tornou-se uma referência obrigatória para artistas, músicos, escritores e jornalistas. No mesmo prédio funcionaram os bares Lua Nova e Bucheco, frequentado pela “esquerda festiva”. Havia ainda “vários inferninhos que deram ao edifício uma fauna exótica e uma fama não muito agradável”. Também no Maleta, O Pelikano se tornaria o primeiro bar da cidade a colocar as mesas e cadeiras nas calçadas. O Maleta seria palco de encontros importante na história da boémia de Belo Horizonte. Gervásio Horta, em entrevista concedida em setembro de 2010, conta que

o Edifício Maleta, todos nós sabemos, foi um marco aqui na cidade. Foi inaugurado em 58, 57, nem sei, porque quando o Maleta começou a existir foi quando o Maleta veio junto com a televisão, com anticoncepcional e com os Beatles. (...) O Maleta veio nessa época, escada rolante, os “inferninhos” lá em cima. A gente falava lá em baixo, onde a gente ficava que lá era o purgatório, e lá em cima os inferninhos. Mas ali tinha a gruta Metrópole, que tinha uma frequência masculina, adulta, engravatados né... e depois o Maleta foi esta explosão de gente nova participar do bar, de moça poder entrar em carro (...) E nada que a gente frequenta é tão fantástico como o Maleta.

Em todos estes locais, reuniam-se os músicos e mais tarde, nos anos de 1970, o clube da Esquina “liderado por Bituca (Milton Nascimento) teria nas mesas do Saloon, na rua Rio de Janeiro, um dos seus campos de pouso forçado” (encarte BH, do Jornal *Estado de Minas*, 9 de março de 1997:8).

De acordo com o exposto, é possível perceber pelos depoimentos, notícias e crônicas, que assim como a rua, estes bares, casas de dança, cassinos foram lugares resinificados pelo trânsito dos músicos, pela prática musical, pelo fazer musical, pela música. Os bares deixam de serem somente locais de refeições, lanches e cafés, e por causa da música têm os seus espaços transformados em lugares da música, de inesperadas socializações e novas convivências. Os Clubes e Casinos, estes idealizados para o lazer de uma parcela da população, tinham a música como a protagonista central e terminam por atrair, informalmente, pessoas de diversos diferentes sociais, diversas ocupações, propiciando novos convívios e se tornando espaços mais democráticos do lazer.

De fato, encontramos no acontecimento musical um potencial de difusão, onde as fronteiras entre estilos e gêneros musicais, entre pessoas, entre os diferentes estratos sociais são flexibilizadas e porosas. Trata-se portanto, de analisar a música a partir da vertente de sua função, processo, comportamentos e transformações dos espaços ressignificados em territórios de convivência e socialização. Parte-se do pressuposto que os elementos imprevisíveis do acontecimento musical, como por exemplo, encontros, convivências, a mistura de diferentes estratos sociais, nos permite analisar e estabelecer as relações da performance musical com a transformação no contexto do cotidiano urbano. Ressaltarei aqui aspectos que subvertem uma dinâmica social da cidade, criando desta maneira uma nova cartografia, diferente da prevista em Belo Horizonte.

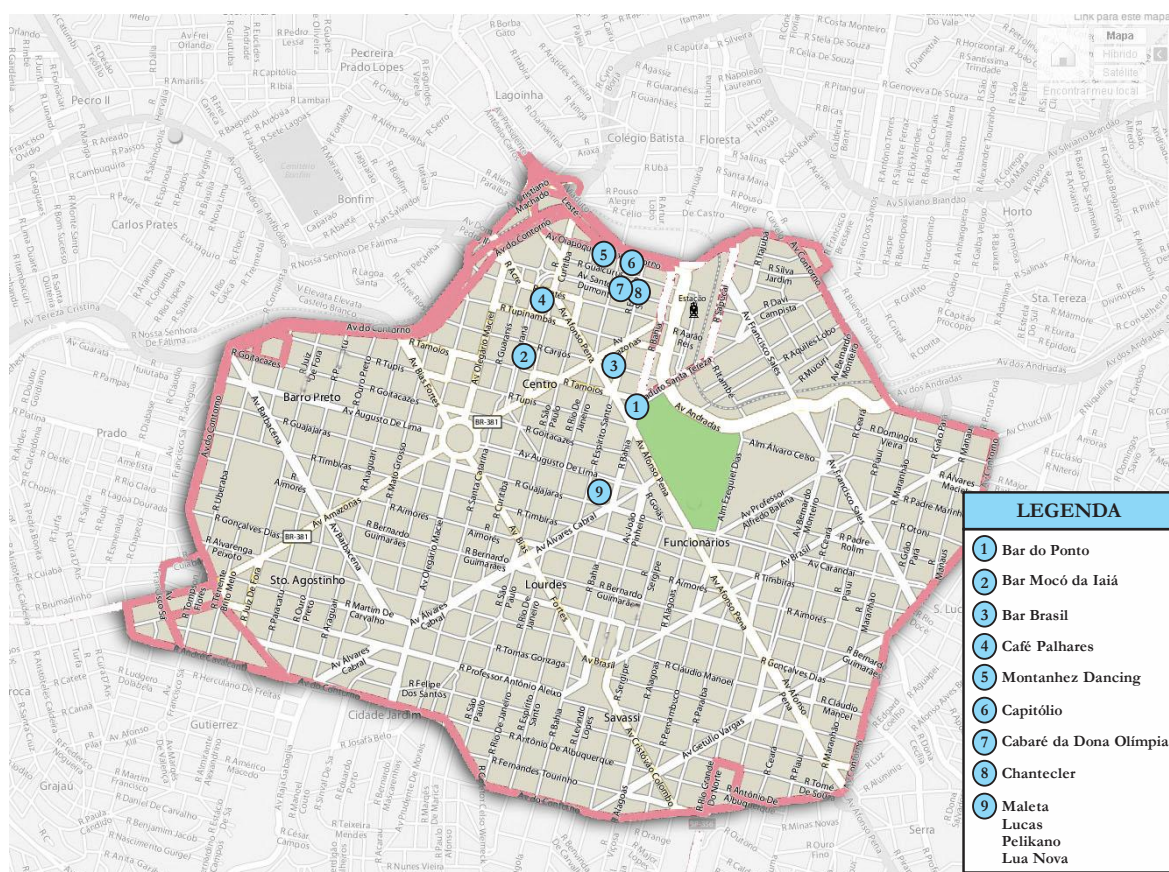


Figura 42: Lugares do Acontecimento Musical - Transformados pela Música - por Juliana Bueno Mascarenhas

#### 4.4 a praça

Com vários pontos em toda a cidade, a boémia espalhou-se pelo bairro da Lagoinha<sup>48</sup>, cantado em pauta e verso por compositores como Celso Garcia. Nos bastidores muitos nomes de escritores, poetas, literatos, pintores se destacam e entre os compositores Rômulo Paes e Gervásio Horta, autores de vários sambas com personagens e situações ambientadas em Belo Horizonte.

A Praça Vaz de Melo, conhecida como a praça da Lagoinha localizada no bairro de mesmo nome, é um dos pontos da cidade que afidalgam os lugares escolhidos da música, na desconstrução dos ambientes determinados, em detrimento ao ideário hierarquizante da capital. Esta praça, que era localizada estrategicamente no centro do bairro - que apesar de ser considerado um bairro familiar, era um lugar indesejado e mal visto pela elite de Belo Horizonte por ser próximo do local onde se instalou a rádio *Inconfidência*, na época do auge dos programas de auditório, tornou-se um ponto escolhido para o encontro dos músicos e boêmios da cidade.

---

<sup>48</sup> Bairro na região suburbana da cidade, que foi ocupado pelos trabalhadores que vieram construir Belo Horizonte. Era um bairro boêmio, “mal visto” pela elite da cidade. Em 1941, o bairro é “arrasado pelo progresso” (Anny, 1991:58); grande parte do bairro é destruída para a construção de uma área nobre de lazer para a elite da sociedade, o Complexo da Pampulha, projeto de Oscar Niemeyer. O bairro foi transformado em ruínas. A praça Vaz de Melo, símbolo da boemia, que congregava uma rede de sociabilidade que abrigava no mesmo espaço artistas, boêmios, malandros, prostitutas, bares, casas de diversão, foi demolida. O sambista Ronaldo Coisa Nossa, lamenta o fim da praça comentando que “destruíram meu itinerário”. Mais uma vez, na história desta cidade o poder público implementou obras que atingiram a história e a memória de um bairro. “não se toma mais o bonde para encontrar a turma de artistas na praça Vaz de Melo, não tem mais artistas, nem praça” (idem, p.66).



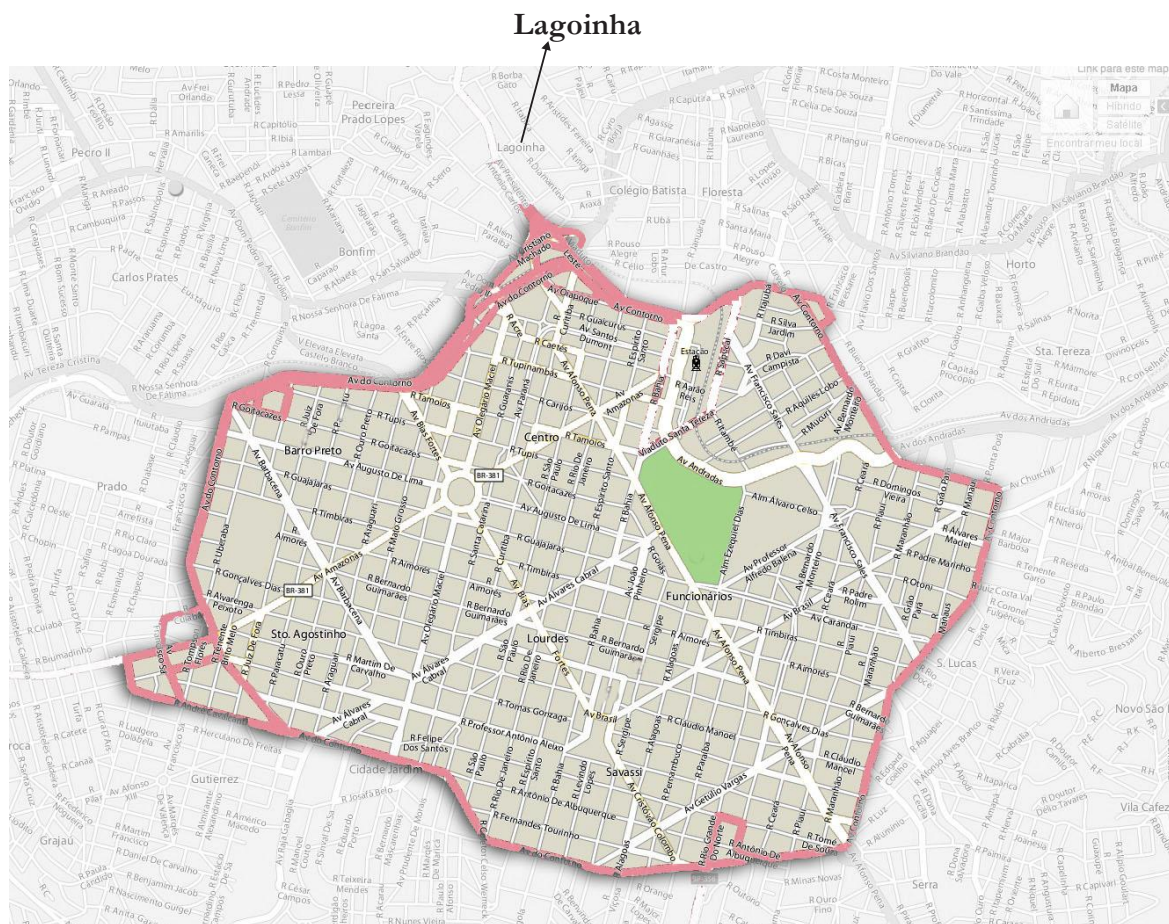


Figura 43: Bairro da Lagoinha – por Juliana Bueno Mascarenhas

Fábio Martins descreve que “no bairro da Lagoinha, há vestígios de luxúria nas pedras do calçamento, nas paredes enfumaçadas. É o espaço para o amor fugaz das mariposas, o brilho fugaz de sonhos e devaneios” (1999:47). A praça Vaz de Melo com seus bares, pensões, seus hotéis, sua mulheres, constrói histórias de paixão. E continua sua narrativa, comentando a respeito do compositor Celso Garcia, cantor da rádio *Inconfidência* dizendo como ele interpreta os versos do pandeirista Mário Vaz de Melo, nascido no bairro: “Não há entre nós um paralelo/eu e a Praça Vaz de Melo/e ela tão longe de mim/E assim/de cachaça em cachaça/vou vivendo ali na Praça/de botequim em botequim” (1999:49).

O bairro da Lagoinha, que sequer recebeu infraestrutura quando da inauguração da cidade, adquiriu uma nova faceta, diferente daquela que lhe havia sido designada, ou seja, local de moradia das classes subalternas. O jornalista Plínio Barreto, em entrevista concedida em outubro de 2010, confirma o que este bairro significava para a cidade. Ele relata que a praça Vaz de Melo, conhecida como a Praça da Lagoinha, nos “anos 40 e 50, significava para nós a

Lapa<sup>49</sup> de Belo Horizonte. E ali, com seus mais de 20 barzinhos e famosas pensões... tinha música demais...”.

De maneira semelhante, outros lugares da cidade como, por exemplo, a Feira de Amostras<sup>50</sup>, que posteriormente cedeu lugar à rádio *Inconfidência*, foram também espaços transformados pela música. Os programas de auditório que aconteciam nesta rádio acolhiam uma comunidade de músicos, cantores, fãs, bem como famílias de diversos estratos do meio social, e conseqüentemente em seu entorno instalam-se bares e restaurantes, que eram frequentados por esta diversidade da população. Nesta perspectiva, estes também passam a ser lugares de convivência e socialização, simbolizando assim a desconstrução das funções e das determinações dos lugares da cidade.

Os habitantes da cidade continuam a definir estes espaços de encontro e socialização onde a música estava sempre presente. Ocupam e convivem nesta praça os músicos, jornalistas, cantores, público e plateia dos programas de rádio, fazendo com que esta se configure como um lugar ressignificado pelo acontecimento musical. Nesta praça, os músicos, como por exemplo, Rômulo Paes, não consistiam uma exceção na sociedade, mas eram símbolos, ícones de um momento musical da cidade, inseridos e parte de um ambiente familiar e boêmio, de encontros e convivências imprevistas na dinâmica social da cidade

Refletindo sobre os relatos apresentados, é fato, perceptível que nesta cidade, a música cria e redefine lugares e espaços, maneiras de conviver que não seriam possíveis se não fossem pelo advento do acontecimento musical. Pode-se observar que em Belo Horizonte, mais uma vez, a música, ao se apropriar destes espaços, recria e constrói territórios, possibilita novos modos de conviver entre a população. Presente, portanto, nos mais diversos momentos contextos da formação e edificação deste centro urbano e de seus habitantes, o acontecimento musical exerce e demonstra por inerência a potencialidade da possibilidade de entrecruzar e ressignificar lugares, pessoas, relações e histórias.

---

49 Bairro do Rio de Janeiro, conhecido pelos seus bares, pela frequência de músicos, artistas, intelectuais e boêmios.

50 A Feira Permanente de Amostras era uma espécie de vitrine da economia mineira, onde se exibiam as riquezas minerais e as conquistas industriais do estado. Projetado no estilo art déco, que nos anos 40 moldava a fisionomia da cidade, esse edifício era monumental. De seu grande bloco central, composto por cinco pavimentos, elevava-se uma gigantesca torre que lhe dobrava a altura: sem dúvida, um feito para a época, pois somente ele e o Edifício Ibaté alcançavam os dez andares. (<http://www.republicaonline.org.br/RepOnlineNAV/navegacao/documentos/>), consultado em 03/10/2012.

## Capítulo 5

### Movimento na cidade: os Agentes

Ao retomar o início da história de Belo Horizonte, constata-se que mesmo antes de se instituir a fragmentação física e espacial da nova capital, encontramos um primeiro exemplo do que denomino acontecimento musical. Na primeira formação musical da cidade, a Orquestra Carlos Gomes, deflagra-se a formação de um grupo de convivência, de integração de diferentes e inesperados estratos sociais. Engenheiros e trabalhadores dividiam um mesmo lugar com um mesmo objetivo: Fazer música. Neste lugar, em função da música, efetivamente a mistura social acontece, as diferenças são diluídas, passam a ser pelo menos momentaneamente inexistentes. À medida em que a cidade vai se estabelecendo os lugares definidos da música institucionalizados ou não, as corporações musicais mais uma vez apresentam-se compostas por indivíduos de classes, formações e procedências, completamente diversas.

É necessário ressaltar que, de relevante importância no contexto musical mineiro e, por conseguinte na influência do universo musical belorizontino, foi a presença dos militares. Devido à atividade mineradora, os portugueses trouxeram as corporações militares para proteção e guarda, com o intuito de obter e garantir a ordem e segurança. Os músicos que pertenciam às bandas de música desta corporação, se inserem nos demais grupos musicais existentes na cidade. A este respeito, Freire, Belém e Miranda atestam que:

a organização militar da Capitania de Minas Gerais constituía-se principalmente de negros e mulatos (...) podem constatar nos livros de despesa das irmandades religiosas da antiga vila rica a partir da primeira metade do século XVIII, os vínculos entre formação musical e corpos militares de defesa. Com a redução musical dos ofícios religiosos, com o declínio da atividade de mineração em Ouro Preto, e com a introdução de novos estilos introduzidos pelos imigrantes no século XIX, intensificou a atividade das bandas, que eram muitas vezes formadas a partir de família de militares, sendo juntamente com as demais sociedades de concertos incorporadas aos hábitos da população mineira (Do conservatório à escola Freire, 2006 pp. 20-49).

Percebemos, que no “caldeirão de influências e raízes está a música colonial, com uma tradição apurada, laica e religiosa, vinda da precoce civilização urbana dos séculos do ouro e do diamante” (Chico Amaral, in: Gomes 2011:7). Em linha com essa asserção, Marcelo Dolabela, menciona em entrevista concedida em outubro de 2010, que a música em Belo

Horizonte começa com a “música da tradição mineira, a música negra, dos negros, ligado a Igreja e aos militares. (...) [Ele afirma que isso é] a música mineira, [composta] pelas bandas de música ligadas a Polícia Militar, as corporações ligadas às Igrejas, os corais, instrumentistas, e o pessoal ligado aos negros, os terreiros, esse sincretismo”. Corroborando com esta realidade, o músico e historiador César Buscácio, afirma que

Era em Minas Gerais que atuava, de forma decisiva, uma específica forma de organização musical, que entrecruzava o erudito e o popular – a das bandas de música. Muitos músicos, posteriormente integrantes de orquestras e conjuntos de câmara, iniciaram sua formação e mesmo seu percurso profissional, nas bandas da capital e nas inúmeras existentes por todo o interior de Minas Gerais (2010:171).

Com opinião semelhante, o jornalista Carlos Felipe, ressalta a importância das irmandades religiosas, que “eram ricas e faziam questão de dizer e mostrar que eram ricas. Então elas contratavam os melhores músicos da época, os melhores arquitetos, os melhores pintores para fazer a igreja mais bonita, a música mais bonita (...) e quando o dinheiro do ouro acabou e as irmandades ficaram sem dinheiros, muitas orquestras desapareceram e em seus lugares surgiram as bandas.” [Ele prossegue seu depoimento afirmando que] “aqui a igreja é fundamental, a música mineira é religiosa” (entrevista concedida em 20 de agosto de 2011).

Curt Lange, no seu livro “História da música nas irmandades de Vila Rica”, que se encontra no acervo do Arquivo Público Mineiro, faz referência à importância da organização militar da Capitania de Minas Gerais, formada essencialmente por negros e mulatos, dizendo que: “A instituição dos Corpos de Linha (tropa regular), e Corpos Auxiliares, constituídos por mulatos e pretos, correspondem à necessidade de recrutar obrigatoriamente elementos da população mineira para a defesa, não apenas da Capitania pelo temor de levantes, mas também do Rio de Janeiro em caso de agressões vindo de fora. Não é para estranhar se, portanto na leitura dos livros das Irmandades encontramos referidas, com bastante frequência, cargos militares precedendo os nomes de numerosos professores da arte da música de Vila Rica, capital de máxima importância na formação musical e sua expansão por todo o território de Minas Gerais” (1979:15).

Ilustrando este panorama urbano e musical da cidade, cito trecho de entrevista concedida em 15 de setembro de 2010, por Acyr Antão, músico e radialista belorizontino, que acompanhou o percurso da música em Belo Horizonte desde a década de 1940, convivendo com grupos



musicais de todos os gêneros, com músicos e compositores nas diversas rádios em que ele trabalhou:

Belo Horizonte sofreu todas as influências da música clássica, da música erudita nas cidades históricas de Minas Gerais que tinham teatro. Então as árias das óperas ficavam ... como a Elvira Escuta, ou uma ária de uma ópera qualquer, de uma música estrangeira que chegou aqui e então o pessoal gostava daquela ária e aquilo virava uma cantiga popular. Belo Horizonte também foi planejada para ser cidade então ela não tinha uma cultura própria quando ela foi criada. Belo Horizonte saiu da prancheta e infelizmente quando você faz uma cidade na prancheta você não fala assim: essa cidade vai ter música, essa cidade vai ter cultura. Falar de música de Belo Horizonte... E o mineiro, pela própria conformação geográfica do nosso estado, ele é diferente na música. A música dele é lamentosa, é mais ou menos igual ao mineiro..... o mineiro é muito escondido, calado, então a música ela reflete muito esta mineiridade. E nós aqui temos todas as influências... porque Belo Horizonte, que é mais ou menos a síntese de Minas Gerais, porque ela recebe gente de todo lugar. Belo Horizonte recebeu todas estas influências. O que diferencia a nossa música das outras canções dos outros motivos da Bahia, Pernambuco, etc. e tal é porque eles tem ritmo, tem percussão, muita caixa muita coisa e nós não temos, nós temos lamento. Então essa é a verdadeira música mineira. Ai você fala assim Música de Belo Horizonte – e nós sofremos todas as influências. Nós temos o samba, o choro, nós temos a música sertaneja....(...) A cultura negra, eu fui entendendo, ninguém precisa ensinar, o craque já nasce pronto com ela (...) como esta música de Minas Gerais, como o compositor mineiro, o cara roda, roda, mas a música dele é barroca (...) Belo Horizonte sofreu todas estas influências dessa música negra da música clássica mineira do século XVII e XVIII, mais especificamente do XVIII e somos um cabo disso tudo.

De outra maneira, Carlos Felipe aborda e explica a influência da igreja e dos negros na composição da música mineira e que por consequência se define no quadro musical da vida belorizontina. O jornalista conta em entrevista concedida no dia 13 de outubro de 2010 que

Minas era a província com a maior população, grande parte dela formada por escravos que trabalhavam nas minas e nos serviços das vilas e fazendas. A mistura da saudade portuguesa e da inata musicalidade africana mais a grandiosidade das vilas, a religiosidade e a ostentação da riqueza, tudo isso se uniu para que a música explodisse em Minas. As associações, ordens terceiras e o poder público, simbolizados pelos Senados das Câmaras, faziam questão de ter conjuntos orquestrais e coros bem organizados, tocando músicas muitas vezes especialmente compostas para eles (...) Fora das igrejas e eventos públicos, a musicalidade mineira também se fazia presente dentro das fazendas e casas. A diminuição do outro, levou igualmente ao desaparecimento de muitas orquestras sacras mantidas pelas ordens terceiras, principalmente. O Brasil mudava. A independência chegou, nasceram os partidos políticos. (...) Muitas das bandas de música eram organizadas e patrocinadas por lideranças políticas locais. (...) Chegou a uma situação que, em muitos lugares mesmo pequenos, existiam duas bandas, cada uma delas ligada a um dos partidos e nunca tocando juntas, porque

como se dizia: “a banda da banda de cá não toca com a banda da banda de lá”. Além destas bandas, um outro fator importante, foi e continua sendo o surgimento e manutenção de associações musicais vinculadas às organizações militares, especialmente na Polícia Militar, berço e origem de muitos músicos e grupos musicais. (entrevista concedida em outubro de 2010)

A partir deste panorama da vida musical no processo de formação da vida social em Belo Horizonte, através das diversas descrições e narrativas apresentadas, é possível constatar que a tradição do músico mineiro de preencher os lugares de performance tanto no que se chama de erudito, do popular, do sacro e do secular se perpetua no perfil do músico belorizontino. Pode-se afirmar que pelo facto dos músicos atuarem nas mais diversas formações, lugares e situações, eles se definem de maneira significativa pela sua diversidade e não pela sua especificidade. Marcelo Dolabela, mestre em comunicação e estudioso da música e cultura belorizontina, em entrevista concedida em 20 de julho de 2011 (informação verbal), durante trabalho de campo, reitera esta afirmativa e cita o exemplo do músico Sebastião Vianna:

Ele veio morar em Belo Horizonte e era da polícia militar. Ao mesmo tempo em que ele tocava na banda da polícia, na orquestra da polícia, ele tocava na rádio Inconfidência, Guaraní, na rádio América, era professor de violino do Conservatório de Música, e ao mesmo tempo foi ser secretário de Villa Lobos. Então você tinha um transito, quem tocava na igreja, passou a tocar em rádio, passou a tocar em boite, nos carnavais... (...) você tem o exemplo do Marco Antônio Araújo, violoncelista de formação erudita, que tocava na orquestra sinfônica, e no final do ano fazia um show tocando Beatles, Rolling Stones no Palácio das Artes... mas ele estava tocando na orquestra, aquele cabeludo que gosta dos Beatles, mas ele estava nos dois lugares. Isso só acontece em Belo Horizonte. (entrevista concedida em julho 2011)

Ambos os entrevistados, Marcelo Dolabela e Carlos Felipe, sustentam esta ideia quando se referem aos músicos que compunham as demais formações musicais da cidade. Ambos afirmam a existência da diversidade dos componentes nas corporações e grupos musicais. Grande parte dos músicos era procedente de bandas militares, que com o fim da exploração do ouro e do diamante, se transferiram para a capital, e aqui se misturaram com os italianos e portugueses que vieram para projetar e construir a cidade, formando as mais diversas composições de grupos musicais. Nas orquestras do cinema mudo, nas orquestras de baile dos clubes existentes, nos pequenos grupos que se apresentavam espontaneamente nos bares, mais tarde nas orquestras de rádio, os grupos musicais aglutinavam elementos dos mais diversos estratos sociais e proveniências nacionais.

Constata-se também, que em outras associações, clubes ou lugares de música, a diversidade dos perfis dos músicos, que se socializam e se misturam no fazer da música, reforçam a subversão da forma de convivência na sociedade de Belo Horizonte. Corroborando com a reflexão já ostentada pelos jornalistas e músicos acima, apresento aqui trecho da entrevista concedida pelo Coronel Jonas, atual presidente do Clube do Choro de Belo Horizonte, que quando lhe pergunto a respeito do perfil dos membros que compõem este grupo, me relata:

Os membros do clube do choro, ahh...são muitos. Uns mais antigos, outros deixaram o clube, mas posso te dizer de alguns deles. Nós temos o Wagner, que fundou o clube do choro e juntamente com o Zé Carlos, que toca cavaquinho e o Hélio Pereira, trombonista, eram militares aposentados e formavam a velha guarda do clube. (...) na realidade, eu comecei a tocar bandolim e o Wagner me chamou para tocar com eles lá no Beco do Choro. (...) nós tocamos em vários lugares, fizemos serestas, tocamos no interior de Minas, mas depois eu fui para a reserva da polícia militar e fui ser chefe de gabinete de um deputado. Fiquei um ano lá e não mexi muito com o choro. (...) quando voltei a tocar, aí eu conheci o Alzier, dono do Pedacinhos do Céu (um bar de choro). (...) começamos então a reunir no Bolão, aquele bar que leva o nome do dono de 98 anos, um ex-chorão. Aí a turma começou a crescer.

O coronel continua o seu depoimento, o qual nos permite perceber a diversidade dos membros que compõem o clube do choro. São pessoas advindas dos mais diferentes estratos sociais, que tem ocupações e exercem profissões de naturezas completamente distintas.

Hoje vem aqui o Bozó, violonista de 7 cordas para dar um *workshop* para a turma. Ajuntamos com o clube do choro de Betim, que perdeu um pouquinho a força, porque o Marcelão, o trombonista, é engenheiro e foi trabalhar lá no Amazonas. Tá abrindo uma estrada lá. Em Betim tem o Marcos Flávio, que é doutor em trombone, mas tá muito ocupado porque dá aula na UFMG e também tem o grupo dele, o Flor de Abacate. (...) Tem o Coronel Egídio Abreu, conhecido por Coronel Jequitaiá, muito importante porque gostava muito de música, e quando foi comandante do Batalhão de Santa Efigênia, ele criou uma escola de música, que passaram muitos rapazes, meninos novos. Saíram dali vários grandes músicos que foram ser spallas nas orquestras mais importantes de Minas Gerais, Rio de Janeiro, Brasília. Bom, então o clube do choro nós fizemos uma sociedade diferente, tava neste ramo fui pra outro, fui pra outro, nós criamos um clube do choro diferente dos que tem em outros lugares, porque os clubes do choro que tem em Brasília, no Rio, em Juiz de Fora, eles se limitam a no máximo 10 pessoas, são 5, 6 pessoas, às vezes é um grupo que toca e formam o clube do choro. São todos músicos. Nós aqui fizemos como? Fizemos uma sociedade que para entrar para o clube não precisava necessariamente ser músico. Precisava gostar e querer participar. Então hoje nós temos aí 80 sócios...

então, tem as turmas do choro...a do choro na quinta feira né, eu tenho a turma do mercado... uma turma do mercado central que nós frequentamos há mais de 25 anos... uma turma de coronéis da PM, juízes,

desembargadores, a gente frequenta lá no Rei da Feijoada, a gente vai pra lá Sábado, chega tipo 11 horas, a gente bebe, come, sai de lá 3, 4 horas da tarde. Prá você ter uma ideia, nós chegamos até a alugar uma loja lá. Nós alugamos uma loja que chamava assim “anexo” porque a gente se reúne no Rei da Feijoada, e chamamos este lugar de anexo ao rei da feijoada. Nos tivemos esta loja lá alugada dois anos. Nós éramos 20 pessoas. Começamos com 23 e hoje temos 80. Temos muitos alunos da UFMG, da escola de música, da universidade mineira, como é que ela chama...UEMG...tenho sim o levantamento dos membros e o que eles tocam... O Miguel tocava timbale e tinha uma empresa de engenharia construtora. O Acyr Antão, jornalista né. Tem o Alcides Dias Filho – esse aqui, por exemplo, não é.. ele toca bandolim e cavaquinho, mas toca assim muito pra ele, não toca assim com a gente; o André Luís Carvalho – ele é dono, ele tem uma pizzaria lá em Santa Tereza que chama Parada do Cardoso e toca aqui com a gente. (...) Temos também o Desembargador Antônio Armando, temos aqui o Loso que é da empresa Gontijo de transportes .. estes não são músicos...temos aqui o Dr Orfeu Braúna, que é um delegado .... aposentado toca bandolim não é. Antônio Soares Diniz é um violinista. Bernando foi meu sócio aqui toca violão de sete cordas. Carlos Humberto Lopes você conhece, um grande violonista, grande músico. Cláudia Sampaio é uma pandeirista, funcionária da assembleia legislativa, ficou sabendo do clube, entrou em contacto com a gente... eu não conhecia. O Clívio, o Clívio é um frequentador do bar do Bolão. Danião Mesquita é um violão de sete cordas. Derli Nazarini, é percussão Eduardo Rocha Panvan, é um grande amigo nosso lá do mercado e é dono destas empresas de plástico .. né... O Madeira que é um grande bandolinista foi fundador do grupo Flor de Abacate junto com o Sílvio, você conhece o Madeira né... O Zito .. né pandeiro, o Fábio Lúcio é violão de seis cordas e bandolim, o Felipe que é pandeiro, Fernando da Mata Pimentel que é o nosso prefeito, sócio honorário .. nos colocamos ele de sócio honorário né.... tá aqui, Fernando da Mata Pimentel. O Fernando Goveia, que é pandeirista, Fernando Sodré que é um grande violeiro de dez cordas mas que a muito tempo não está frequentando o clube, ta muito pouco .....toca muito bem, toca choro na viola. O Gervásio Horta né que foi quem te trouxe lá, o Gilson Caria Júnior que é, não é músico, o Gilson gosta ... o Hamilton Gangana, publicitário .. né.. o Hans, o alemão que é professor de Física da UFMG, foi contador lá do Bolão .. a física tem muita gente por causa do Óscar. O Haroldo filho do Bolão que é dono do Bar, o Hélio Pereira, da PM, trombonista, Humberto Junqueira, violão de sete cordas, você conhece né, professor lá da UFOP, o Ildeu do bandolim, o Dr Ivan, tava lá né ... médico, toca percussão, pandeiro, é sócio fundador, o Jaime Rezek, me ligou agorinha mesmo, é advogado, é da minha turma de mercado, meu amigo de infância, Jaime Costa, é pandeiro e cavaquinho, o Jair de Jesus Neves que é comerciante, fornecedor ai da vale, meu amigo do mercado central, é meu amigo, não toca nada, o João Dias, é o dono do Rei da Feijoada, eu que arranho bandolim, o Jone meu amigo que é irmão do Jaime toca, é tecladista, o Zé Carlos cavaquinho, Zé de Fátima Arcanjo...esse eu nem sei direito, ele entrou recentemente, mas não é músico, o Zé Henrique Maia, o Dr José Henrique, é da turma do mercado, da Andrade Gutierrez, não toca também, o Zé Maria Nunes, o Zé Ronaldo Lopes, aquele senhor .. tava lá também, ele voltou para o clube, ele frequentava o Bolão, ele tava no dia lá no jantar com a esposa dele e com a filha, um senhor já mais de idade, tava sentado na mesa ao lado duma turma tocando, que o Paulinho Pedra Azul sentou, o José Salomé Novaes, que é um amigo meu aqui do Quinze Veranista, o Leonardo Barreto que é saxofonista, filho da Cecília Barreto, o Lucas que é um menino que toca violão demais da conta né que é da UFMG, a Luciana que toca pandeiro e

canta que é directora adjunta da directoria cultural do Hamilton Gangana e que ta na nova chapa agora para ser directora cultural, o Lúcio né que é fundador junto comigo, o Luís Guilherme, que toca cavaquinho, o Dr Savassi, que é cirurgião, que é ... cardiologista né e panderista... você viu ele lá né..o Marcelo (...) que é violonista, o Marcelo Giran que para mim é um génio da música aí, pra mim é o maior génio que tem em Belo Horizonte hoje...você conhece ele? E é o candidato, vai ser o próximo presidente do clube, que é a única chapa né.. eu devo passar pra ele...Marcelinho, tá aí com um...faz hoje as letras e grava hoje os discos do Paulinho Pedra Azul, ele faz tudo né, todos os instrumentos, ele faz tudo, as músicas né porque as letras são do Paulinho, mas ele faz letra também, grande poeta.... eu vou te mostrar ali, ele fez uma música, ... o Carlos (Lopes?) fez uma música pra mim quando eu fiz uma cirurgia meio braba, em 2008 (...) tem, o Márcio Frederico que é bandolinista, esta turma mais nova não é... to te dando assim uma geral, eu não sei, eu acho que é isso né.... (...) A Maria Cecília Barreto que é violonista, a Maria das Graças que é frequentadora do Bolão que entrou pra sócia também, e hoje ela é namorada do Hans né, porque o Hans ficou viúvo, (...) a Mariana Brucker ela é flautista, ela trouxe muito músico para o clube.....aquele menino o Walter Balsamao fala que é avô dela, né , mas não é avo, ele tem ela como neta, então ela entrou e trouxe muitos músicos, ela que trouxe o Lucas né..., ela que ta trazendo uma turma nova aí. O Mário Costa dos Santos, não é músico, entrou, o Mário de Castro Ribeiro que é um clarinetista, da PM também, tocou muito na banda da PM, o Mateus (Fernandes?) é violão de sete cordas, o Miguel Carneiro Neto, que é um amigo meu de muitos anos, ele é de Araxá, ele é um empresário, ele é dono da Bang Bang Burger né, e hoje ele tem o Chopp House, fabrica cerveja em Belo Horizonte, fabrica cerveja artesanal, mas o Miguel é um grande músico, o Miguel toca piano muito bem e toca saxofone né, ele não tem é muito tempo para entrar... o Mozart, o Mozart .. o Miguel é sócio benemérito, porque nos nossos encontros ele dá o chopp é sócio benemérito. O Munir Kadur que é pandeirista, o Óscar que é professor de Física, o desembargador Hermano Almeida, que é desembargador, o Óscar tava lá na reunião nossa....o Óscar é um grande músico, o Óscar é uma grande pessoa, um sujeito sensacional, toca muito violão, principalmente bossa-nova, e ele é primo do Luiz Nassif, eles foram criados juntos em Poços de Caldas, o Luís Nassif vivia lá na casa do Óscar (...) o Camargo, que é percussionista, você conhece, Paulinho Pedra Azul..né, o Rafael de Moura Guimarães que é sócio novo, ele é que fez esse projecto aí pra nós, das oficinas de instrumento, toca pandeiro, Raimundo Messias Júnior é um juiz de direito, também não toca nada é meu amigo lá do mercado, o Roberto Soares Terra é um amigo meu lá da polícia, é um coronel da polícia também não toca, o Rodrigo de Oliveira Perpétuo é o secretário de assuntos internacionais lá da prefeitura e na época do Fernando Pimentel ele era o secretário adjunto da ..das relações internacionais e acabou entrando pró-clube. Sara de Freitas Barbosa é uma senhora aí que entrou também e não toca, Sebastião Sílvia Ferreira é um amigo meu de Caxambu que tem uma empresa de turismo aí, também gosta muito de choro e entrou, o Sílvia que é o Sílvia 7 cordas... (entrevista concedida em outubro de 2010)

A partir deste depoimento, podemos reiterar o entendimento de como a música reúne pessoas de mais diversas formações, permitindo e possibilitando trocas e convivências inimagináveis em outras circunstâncias da vida social na cidade de Belo Horizonte.

Em outros momentos e estabelecimentos, para além destes clubes e corporações, podemos revelar a existência de lugares, os que acolheram a música, onde o acontecimento musical se revela não somente pela diversidade dos perfis dos músicos, mas também pela convivência e interação inesperada da população que ali passou a se reunir por causa da música. Refiro-me agora, aos programas de rádio, que acredito ser, dentre os lugares institucionalizados, a primeira vez que se revela o acontecimento musical. Mais uma vez, os músicos que compunham os diversos grupos dos programas de rádio, advinham das mais diversas formações. Acyr Antao, jornalista e radialista, comenta em entrevista, que:

Com o advento do rádio, foram se organizando os grupos. O rádio precisava ter música ao vivo. Então “Quem toca violão?”, fulano...organiza um regional, que é um grupo formado por flauta, saxofone, pandeiro, cuíca, violão e cavaquinho. É um quinteto né (...) e foram surgindo compositores, e teve a necessidade dos cantores .. e a partir daí tivemos uma vida cultural agitada, porque o rádio fazia a vida cultural ser agitada. (entrevista concedida em outubro de 2010)

Nos programas de rádio, de acordo com o jornalista Carlos Felipe de Melo (entrevista concedida em outubro de 2010), havia um intercâmbio e uma interação entre músicos, plateia, e inclusive entre as emissoras de rádio:

Os programas de auditório eram a base das emissoras de rádio, eles proporcionavam o surgimento de valores musicais ...e nestes programas, nos programas de calouros, surgiam grandes talentos de todos os habitantes de Belo Horizonte. Na plateia e nos palcos, tinha gente e grupos de todos os cantos da cidade.

Os músicos das orquestras de rádio vinham das mais diversas procedências, o público com os programas de calouros, com o programa Gurilândia, criado e viabilizado por Rômulo Paes, reunia uma gama da população que jamais conviveria em um mesmo local. Sem não deixar de mencionar que dali saíam e se tornavam grandes intérpretes da música popular brasileira.

## **5.1 os músicos das bandas**

Coloque uma banda na rua e o povo a seguirá, para a festa ou para a guerra.  
(Napoleão Bonaparte)

Em setembro de 1896, foi fundada pelo já mencionado arquiteto, urbanista e músico português Alfredo Camarate, a Sociedade Musical Carlos Gomes. Era uma orquestra de sopros, composta na altura por 15 membros, pedreiros, carpinteiros, engenheiros, (Teixeira,

2007:35) que eram moradores, construtores e operários da cidade. Esta banda teve a sua estréia pública em 24 de setembro de 1896, apresentando peças como o Guarani de Carlos Gomes e Tannhauser de Wagner. Esta formação musical, até os dias de hoje, nunca interrompeu sua atividade, e teve participação ativa na maioria dos eventos religiosos, festivos e cívicos e políticos da cidade, como por exemplo, na inauguração do parque municipal, em 26 de setembro de 1897 e da iluminação elétrica em 11 de dezembro do mesmo ano, assim como na cerimônia final da inauguração da capital. Tocava ainda aos domingos, nas retretas musicais do parque municipal, nos bailes, no carnaval, nos espetáculos circenses e nas festas populares (Castro 2012). Desempenhou assim um papel importante na construção do lazer e da vida cultural da cidade.

Entretanto, em 13 de dezembro de 1895, o jornal Minas Gerais, ao noticiar e descrever a festividade da instalação da nova capital referiu-se somente às apresentações de bandas militares, sem fazer menção à Sociedade Musical Carlos Gomes. Abílio Barreto (1950) tampouco se refere a esta sociedade musical, quando da inauguração da capital, o que sugere que ela nem tenha existido, mas cita uma apresentação desta dois meses antes da inauguração da cidade. Clotildes Teixeira, por sua vez, informa que parecia haver uma Sociedade Musical Belo Horizonte, e que as duas sociedades musicais nunca estiveram presentes nos mesmos eventos pelo simples motivo de se tratar do mesmo grupo de músicos. Ou seja, “foram criadas duas corporações que mais tarde se fundiram numa só; uma delas nascida por iniciativa de Otávio Braga, a Sociedade Musical Belo Horizonte, e a outra criada por Alfredo Camarate, a Sociedade Musical Carlos Gomes” (Teixeira, 2007:35-36). Apesar das divergências nas informações, de fato, pode-se constatar através dos registros já mencionados, que a presença das bandas e corporações musicais em Belo Horizonte, antecede a sua inauguração.



Figura 44: Orquestra Carlos Gomes. Acervo da Sociedade Musical Carlos Gomes.

Embora tenha sido inaugurada em 1897, Belo Horizonte continua em processo de construção até as primeiras décadas do século XX. Na região periférica da cidade, que crescia desprovida de qualquer planejamento, foi criada, em prol da construção de uma capela, “uma igreja onde pudessem ser celebradas as missas, realizados os casamentos e batizados, a corporação musical Nossa Senhora da Conceição” (Teixeira 2007:51-53). Tal corporação, afirma Teixeira, nasceu em 31 de maio de 1914, a partir da iniciativa de um grupo de moradores pertencentes à comunidade católica da região, liderados por Francisco Caetano de Carvalho e Manoel Augusto Araújo. Era um pequeno grupo de músicos, que aos poucos foi se organizando, e foi tomando forma de uma verdadeira sociedade musical, composta por orquestra, banda e coral. E desta maneira, as bandas de música em Belo Horizonte, estão presentes todas as vezes que uma pedra fundamental é lançada, em todas as inaugurações de estabelecimentos, nas festividades populares, civis e religiosas (Barreto 1950, Mourão 1970, Teixeira, 2007). A nova capital, nas suas primeiras décadas, parece incorporar e absorver do estado de Minas Gerais, a tradição da presença destas bandas de música. Villa Lobos, no jornal *Minas Gerais*, comentando sobre a musicalidade mineira, em 1892 fez a seguinte observação: “se queres encontrar um bom músico, procure-o nas bandas de música de Minas. A cidade mineira sem banda, ou não é cidade ou não é mineira”. (Carlos Felipe, em entrevista concedida em outubro 2010)



É possível relacionar, inserido no recorte temporal proposto nesta pesquisa, o surgimento de algumas bandas que efetivamente participaram nos eventos da vida social da cidade. Além das bandas militares, que, como mencionarei adiante estavam presentes em todo o processo histórico e social do estado de Minas Gerais e da construção da nova capital, constam nos registros a existência de algumas bandas civis (Teixeira 2007, Mourão 1970, Barreto, 1950).

Clotildes Avelar Teixeira, em seu livro *Marchinhas e Retretas*, descreve a história das bandas e corporações musicais civis em Belo Horizonte. Segundo a autora, em 1896, surge a já mencionada Sociedade Musical Carlos Gomes. Em 1914, é formada a Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição, que nasceu da união dos antigos moradores do bairro, pertencentes à comunidade católica da região. As atividades desta corporação tinham como objetivo principal, angariar fundos para a construção de uma capela local, uma pequena igreja onde pudessem ser celebradas as missas, realizados os casamentos e batizados. Era formada por um pequeno grupo que aos poucos foi se organizando e tomando forma de uma verdadeira sociedade musical composta por orquestra, banda e coral, e com músicos até mesmo mestres formados pelas bandas militares (Teixeira 2007:51-53). Em 1925, foi fundada a Corporação Musical de Santo Antônio. Esta era uma sociedade fundada na região de Venda Nova. Inicialmente os ensaios eram semanais, no local onde funcionava a antiga alfaiataria, e depois passaram a ocupar um cômodo atrás da igreja local, ou seja, uma sede improvisada da banda. Chegou a ter 25 integrantes, constituída por moradores da região, que se agrupavam para alegrar as festas e comemorações religiosas do bairro. Clotildes prossegue seu relato constatando que em 1930, surgiu a Corporação Musical Santa Cecília, considerada uma das mais antigas sociedades musicais de Belo Horizonte. Esta corporação foi fundada por volta de 1930, pelo mestre de obras espanhol Luciano Vasques, e por isso conhecida na cidade como a Banda do Espanhol. Permaneceu em atividade até 1950. Nessa época a maioria dos músicos começou a tocar em bailes ou fazer parte de orquestras sinfônicas profissionais, o que fez com que Luciano Vasques resolvesse encerrar a banda. No mesmo ano, surge a Corporação Musical Euterpe Horizontina. Teixeira (2007) observa que as referências encontradas, sobre existência desta corporação musical são apenas documentos; “uma correspondência que trata de um pedido de desculpa da banda não ter podido comparecer ao evento de aniversário da Corporação Musical Nossa Senhora da Abadia” (p.73). Três anos mais tarde, em 3 de novembro de 1933, foi fundada por um grupo de operários amantes da música a Corporação Musical Nossa Senhora da Abadia. De acordo com a autora, constam em documentos, evidências ela esteve presente em várias comemorações e atos públicos que diziam respeito

aos trabalhadores da Estrada de Ferro Central do Brasil. Em 1º de maio de 1934, surgiu por iniciativa de alguns funcionários da antiga Estrada de Ferro Central do Brasil a Sociedade Musical Filarmônica 1º de maio. Apesar de ter suas atividades interrompidas por mais de 10 anos, atualmente conta com 35 componentes realizando tocatas em festividades religiosas por diversos bairros da cidade. Alguns anos mais tarde, em 1940, surge a Corporação Musical Nossa Senhora da Paz. Ao que tudo indica, as origens desta corporação estiveram relacionadas com a presença da Companhia Mineira de Fiação e Tecelagem, implantada por volta de 1925. Foi fundada por um pequeno grupo de moradores da região da Cachoeirinha em Belo Horizonte por volta da década de 1940. Esta corporação esteve presente nas comemorações civis e religiosas deste bairro durante a década de 1950 e era chamada de furiosa pelos moradores do bairro. Teve o término de suas atividades em 1965. No ano de 1948, teve início no bairro homônimo, a Corporação Musical Senhor do Bom Jesus. Na sua época áurea, chegou a contar com mais de 30 componentes, entre músicos e alunos que se dedicavam ao aprendizado e aos ensaios para as apresentações. Foi fundada para acompanhar as atividades religiosas, entretanto sua atuação não foi restrita ao bairro, tocando em outras regiões da cidade. Dado curioso é que os instrumentos foram em sua maioria herdados das bandas da polícia militar. Esta banda encerrou e teve o fim de sua atividade musical em 1999. No mesmo ano de 1948, surge a Corporação Musical Leão XIII. Foi fundada por operários pertencentes ao Círculo dos Trabalhadores Cristãos de Belo Horizonte, tinha sua sede situada no centro de Belo Horizonte. Seu corpo musical era composto por ferroviários, operários, trabalhadores em geral e músicos amadores. Teve sua primeira apresentação musical na festa da Nossa Senhora da Abadia e viveu seu apogeu na década de 1950. Chegou a ter 30 componentes e encerra suas atividades na década de 1960 devido a divergências na diretoria.<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> Parte destas informações resultam de fonte secundária, uma vez que este levantamento histórico já foi desenvolvido por outros pesquisadores. Neste sentido entendi que o trabalho feito por eles me auxiliou a desenvolver o argumento a partir de informações de arquivos por eles colhidas e já publicadas.

<b><i>Grelha das Bandas de Músicas e Corporações Musicais</i></b>
1896 - Sociedade Musical Carlos Gomes
1914 – Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição
1925 – Corporação Musical de Santo António
1930 – Corporação Musical Santa Cecília
1930 - Corporação Musical Euterpe Horizontina
1933 – Corporação Musical Nossa Senhora da Abadia
1934 – Sociedade Musical Filarmônica 1º de Maio
1940 – Sociedade Musical Nossa Senhora da Paz
1948 – Corporação Musical Senhor do Bom Jesus
1948 – Corporação Musical Leão XIII

Figura 45: Grelha das Corporações Musicais

Estas corporações civis surgiram, em sua maioria, ligadas às irmandades, confrarias, e, como já dito anteriormente, eram um veículo de entretenimento coletivo, que tinham também como função promover o lazer, alegrar as festas e demais encontros populares (Teixeira, 2007). As palavras do jornalista Jair Silva em sua crônica, intitulada *O Passado Visto em Cinco Minutos*, publicada em 1933 na revista *Bello Horizonte*, ilustram a maneira pela qual as bandas faziam parte da socialização, da convivência, e ainda, como a existência destas bandas estava enraizada na memória afetiva dos mineiros. Ao caminhar pelo centro da cidade de Belo Horizonte, em um domingo, 10 de dezembro de 1933, ele nos conta do som e do silêncio da cidade:

São do meu quarto, na rua dos Caetés, para ir à missa das dez horas. Há um grande silêncio, imposto pela prefeitura. Os negociantes syrios descansam, sem querer. Aos domingos, os algarismos desaparecem provisoriamente dos seus lábios. E eles, reunidos no fundo das casas commerciaes, onde as famílias residem, conversam affectuosamente com a esposa e as crianças. Ou então discutem mas o que se percebe, em toda a extensão da rua, é apenas o silencio.

Ao subir a rua Rio de Janeiro, ouço a música de uma clarinete.

O clarinetista é desconhecido. A música também. Mas vou ficando triste. Tenho certeza e que o pesar começou com a música. Principio a procurar a origem da emoção. Sinto uma saudade ainda pouco acentuada. É a peor categoria de saudade. Parece com as doenças para as quaes não se encontra um nome e são combatidas com uma série de remédios diferentes. Saudade

de que? Os meus passos continuam, entretanto, a cidade se despersonaliza. Tudo ao redor, vai ficando esbatido e indiferente. Há uma clarinete. E é ella - uma clarinete perdida na Capital do Estado - que faz desencadear em mim o mysterio de um aborrecimento novo.

Sinto uma grande saudade do meu pae, vivo e próximo, e uma saudade da minha terra, perto de mim no espaço, muito longe de mim no tempo. Serão estes, entretanto, os dois únicos motivos da minha estranha tristeza? (...)

Apesar da sua inteligência, da sua função de jornalista, homem de prestigio no município de Paraopeba, meu pae nunca deixou de tocar clarinete, juntamente com os meus conterrâneos, de todas as cores e de todas as classes. Nos dias de procissão lá está ele, dono de um jornal, no meio da multidão, das ladainhas, das vozes anônyimas... Meu pae e sua clarinete. É assim que o vejo nesse momento. (...) Como aprendeu ele aquela humildade que eu não tenho? Porque será que ele ainda hoje faz parte da banda de música? Funcionário federal, jornalista, com uma série de outras atividades, porque irá ele, nos dias de festa, juntar-se aos seus amigos da banda de música...

É exactamente a banda de música que me faz pensar mais em Paraopeba. Parece que a ouço ainda, no Largo da Matriz. Foi Ella que escravizou meu pae, apesar da sua inteligência. Ella o prendeu para sempre à minha terra, com a mais profunda de todas as raízes. Bem sei que ele se sente feliz entre os amigos que eu esqueci e que são ainda hoje os seus companheiros.

Mas a minha tristeza, na rua Rio de Janeiro, é agora fácil de justificar. Uma clarinete, em Bello Horizonte, seria um instrumento ridículo. Longe de Paraopeba, a clarinete de meu pae seria como um rei exilado, em Paris. Talvez provocasse aqui a curiosidade: um director de jornal tocando clarinete. Entretanto, a clarinete não valeria nada. Os músicos de minha terra têm as suas gravatas, a sua roupa nova, a estima e a admiração de todos. Os músicos de Bello Horizonte tem só uniformes de brim kaki, ou paletó de flanela, como os da banda italiana. E os melhores clarinetistas aqui são os soldados de polícia. (...) A clarinete, o violão, a sanfona e a flauta, são hoje como certas plantas delicadas, que não podem ser transplantadas. A clarinete é de Paraopeba, assim como o violino, o piano, o violoncelo e a harpa são da cidade. A avenida Affonso Pena não compreende a banda de música. Só o concerto symphonico é elegante (...) (p.7).

Além da melancolia expressa na composição desta crônica, é possível perceber nas palavras do jornalista, nuances da importância destas corporações no quotidiano das cidades em Minas Gerais. O autor menciona detalhes de um modo de relacionar e socializar, que nos possibilita considerar a vivência das e nas bandas de música em um contexto mais amplo, que nos permite olhar para a música como um fato social, construída e ligada a uma cultura, a uma gente, em um espaço localizado. Neste caso, a banda de música, é mais do que um objeto de entretenimento, como considerada muitas vezes pelo senso comum. A presença das bandas e a sua sonoridade, fazem parte de um imaginário social, e, de alguma maneira, nos conta uma

parte da história, dos modos de convivência, de um cotidiano de uma cidade e sua população.

Encontramos, nesta narrativa, detalhes que nos apontam para questões centrais que foram suscitadas na reflexão desta pesquisa. Percebe-se nestas palavras, a presença do pensamento hierarquizador e segregador imbuído no espírito da sociedade que compõe a cidade de Belo Horizonte, e que se projeta também na definição dos ambientes sociais e de lazer. De maneira notória, na medida em que a população desta cidade se vai definindo e estabelecendo enquanto uma sociedade moderna, também os hábitos se vão alterando. Neste caso, as bandas já não ocupariam mais os lugares de maior evidência nos eventos sociais destinados à elite desta população. Seria a banda de música, considerada uma atividade “menor”, menos elegante do que um concerto sinfônico? Ou seja, qual seria o lugar social, o status da banda na vida dessa cidade, a exemplo das outras cidades do interior? Claramente, nota-se a transformação das características das formações e das manifestações musicais nos eventos sociais na medida em que a cidade se vai conformando como uma metrópole moderna. Percebe-se neste texto, que havia a tentativa de definir e determinar quem tocava aonde, assim como, qual prática musical pertencia a quem, que era pertinente a qual ambiente social.

as manifestações culturais das camadas populares passam a ser desqualificadas e vistas como contrárias a uma cidade do progresso. Assim como o violão, o maxixe e as modinhas, também as bandas de música foram aos poucos expurgadas da “sociedade elegante”, sendo quando muito toleradas, desde que se limitassem aos subúrbios e favelas. Desta maneira, construir a alma cosmopolita da cidade impunha às elites locais, estabelecer as fronteiras que separassem o “civilizado” do “provinciano” (...) Entretanto, por algum tempo, esses limites se apresentaram imprecisos, senão controversos, exemplo disso são as bandas de música, ora identificadas como reminiscências indesejadas do passado, ora incorporadas às aspirações de modernização da cidade (Sociedade Carlos Gomes, 1995:29-31).

O olhar das pessoas da elite para tais corporações refletia a mentalidade pela qual a sociedade deveria se estruturar. Por um lado, as bandas que ainda aglutinavam as pessoas na retreta de domingo, tinham como função incrementar o convívio social, mas por outro lado, tais formações não eram mais compatíveis com o ambiente social requintado que Belo Horizonte desfrutava neste momento. Na Revista *Vitta*, publicada em 1913, encontra-se um artigo no qual o autor se queixava da “falta de vida civilizada devido à falta de bandas de música que

quebrassem a monotonia diária nas avenidas, praças e coretos” de Belo Horizonte. Todavia, em contrapartida, o jornal *Diário de Minas*, em 1920, afirmava que

“nesta capital, ainda predominam muitos costumes roceiros que poderiam desaparecer sem fazer falta ou deixar saudades (...) Ahí está, religiosamente observado de não poder realizar-se uma conferência literária ou um concerto sem que se coloque uma banda de música à frente do edifício que terá lugar festa de letras ou de arte”.

Estas declarações ilustram a ambiguidade vivida pela elite belorizontina naquele momento de transformação de seus hábitos. Desta maneira, travava-se a batalha para que a sociedade abandonasse os hábitos provincianos e populares. Ou seja, havia um certo desprezo em relação a estas corporações musicais, como se elas de fato, desempenhassem um papel de menor valor social, musical ou artístico no meio social. Constata-se a partir de então uma mudança, uma transformação na sonoridade de Belo Horizonte.

Em contrapartida, na crônica de Jair Silva, é interessante também observar a indignação do autor a referir-se ao seu pai como um homem preparado, e que, “apesar de inteligente” fazia parte, tinha a “humildade” de ser um membro de uma banda de música. Quem eram, afinal, os músicos destas bandas? Seriam de fato pessoas menos preparadas ou inteligentes do que outros músicos ou outros profissionais?

Estas corporações eram civis e militares, sendo que as civis surgiram, em sua maioria, ligadas às irmandades e confrarias. Os seus componentes eram músicos amadores que exerciam profissão de operários ou prestadores de serviços como sapateiros, pedreiros ou barbeiros, que tinham na música sua maior realização. Tal fato demonstra o elevado grau de mobilidade do músico de banda, cujo compromisso maior sempre foi com a música. “O importante é ter lugar para tocar, afirmaram os músicos” (Teixeira, 2007:37-38).



Figura 46: Jazz band do Corpo de Bombeiros no Bar Brasil. in: Memória Musical de Belo Horizonte.

Marcelo Dolabela e Carlos Felipe, em entrevista concedida em outubro de 2010, sustentam esta ideia quando se referem aos músicos que compunham as demais formações musicais da cidade. Ambos afirmam a existência do elemento da mistura em tais corporações. Grande parte dos músicos era procedente de bandas militares, que com o fim da exploração do ouro e do diamante, se transferiram para a capital, e aqui, se misturaram com os italianos e portugueses que vieram para projetar e construir a cidade, formando as mais diversas composições de grupos musicais. Já o jornalista Carlos Felipe, em entrevista já mencionada, afirma que a “primeira banda, a primeira orquestra, o primeiro grupo que aparece musicalmente fotografado na história de Belo Horizonte é a banda da Polícia Militar no dia em que recepciona o pessoal que vem inaugurar a cidade”. Mais tarde, pode-se constatar a presença das já referidas Bandas Militares do 1º e 2º Batalhões nos eventos e festividades civis e militares de Belo Horizonte, bem como atuação nos bailes, clubes e bares da Banda de Jazz do Corpo de Bombeiro. Nas orquestras do cinema mudo, nas orquestras de baile dos clubes existentes, nos pequenos grupos que apresentavam espontaneamente nos bares, mais tarde nas orquestras de rádio, os grupos musicais aglutinavam elementos dos mais diversos estratos sociais.

## 5.2 músicos e percursos – passos e compassos

...os mapas são um campo estruturado de intencionalidades, uma língua franca que permite a conversa sempre inacabada entre a representação do que somos e a orientação do que buscamos. A incompletude estruturada dos mapas é a condição da criatividade com que nos movimentamos entre seus pontos fixos. De nada valeria desenhar mapas se não houvesse viajantes para os percorrer.  
(Boaventura de Sousa Santos)

O movimento dos músicos na cidade, indo e vindo da periferia para o centro da cidade para tocar nos espaços programados e legendados para a performance codificada da música, acaba por estabelecer o que Careri (2013) define como percurso. Segundo o autor, este termo indica ao mesmo tempo o ato da travessia (o percurso como ação do caminhar), a linha que atravessa o espaço (o percurso como objeto arquitectónico) e o relato do atravessado (o percurso como uma estrutura narrativa), de maneira que o caminhar na cidade, transforma-se numa fórmula simbólica que permite que o homem habite o mundo. Neste contexto, prossegue o autor, pode-se perceber o caminhar como um instrumento que se presta a escutar e interagir na variabilidade desses espaços e intervir no seu contínuo de vir como uma ação sobre o campo do aqui e do agora e das transformações; “um instrumento estético capaz de descrever e modificar os espaços metropolitanos que muitas vezes apresentam uma natureza que ainda deve ser compreendida e preenchida de significados, antes que projetada e preenchida de coisas. A partir dessa simples ação foram desenvolvidas as mais importantes relações que o homem travou com o território”, e o percurso estabelecido pelo caminhar, acaba por construir uma cidade dentro da cidade. (2013:27-46)

A existência de sujeitos que agem como mediadores de espaços sociais está presente de maneira intrínseca na ideia fundamental para a análise do acontecimento musical. Este não acontece sem o indivíduo que estabelece a relação com o meio, em territórios de mediações interculturais, possibilitando encontros de grupos sociais de várias procedências, promovendo fenómenos culturais que não podem acontecer sem que se institua a participação do ser humano.

A partir desta reflexão, e com o intuito de ilustrar como parte do acontecimento musical, foco na pessoa de Rômulo Paes (1918-1982). A seu respeito, cabe aqui uma breve digressão sobre essa personagem do mundo musical de Belo Horizonte. Falar sobre Rômulo Paes significa, de alguma maneira, falar da cidade de Belo Horizonte; retratar um momento da cidade, de



“descobrir” lugares, espaços, um modo de viver de uma população em um tempo e local estabelecidos. Acredito que Rômulo aglutina características que, como um microcosmo, representa de maneira significativa a influência dos músicos na formação e transformação dos territórios da cidade.

Rômulo foi um cidadão de Belo Horizonte, considerado pelos seus colegas, convivas e contemporâneos, como um mediador cultural desta metrópole, e, com seus parceiros Gervásio Horta e Celso Garcia, foi um cronista musical da nova Capital. Pode-se afirmar que Rômulo foi um “praticante ordinário” como diria Michel de Certeau, um “habitante no cotidiano (...) que muitas vezes constrói com suas mãos, esses espaços que não estão nos guias turísticos e muitas vezes também não estão nos mapas das cidades” (2009:14). Nas fontes consultadas, no discurso da imprensa, assim como nas crônicas e sobretudo no discurso oral das entrevistas de seus parceiros, amigos e contemporâneos que tive o privilégio de poder encontrar, Rômulo é apontado como um personagem da cidade, uma referência viva de um momento da vida cultural e musical de Belo Horizonte. Desta maneira, reconheço em Rômulo Paes, as suas várias valências, além das musicais, que se enquadram nestas relações que sugiro, e ainda ilustram e esclarecem a análise desenvolvida neste trabalho entre o som e o espaço, entre o acontecimento musical e a cartografia na cidade de Belo Horizonte. Considero a possibilidade de legitimar através deste personagem, um “acesso para entender todas as músicas e os músicos no contexto de performances, e das ideias e habilidades que compositores, performances e ouvintes trazem do que eles definem de uma situação musical” (Blacking 1987:3).

O compositor nasceu em Paraguaçu, cidade do interior do Estado de Minas Gerais, em 1918. Neto de Deputado, filho de um professor do Colégio Arnaldo, irmão do secretário de Dona Sara Kubitschek<sup>52</sup>, Rômulo,

desgostou muito seus familiares pela escolha profissional e musical popular, adágio dos malandros e dos que escolhessem a boémia como opção. Tanto que, numa reunião familiar, decidiram que o sobrenome Paes seria usado por ele, não sujando as tradições dos Tavares, que eram cultuadas pela família. Somente traços sanguíneos dos nobres de Paraguaçu, permaneceriam naquele “relapso” (Rodrigues, 2009:198).

---

<sup>52</sup> Esposa de Juscelino Kubitschek (1902-1976), prefeito de Belo Horizonte (1940-1945), governador do Estado de Minas Gerais (1951-1955) e depois Presidente da República (1956-1961)

Rômulo Paes era um personagem múltiplo; se formou na academia como um advogado, foi um boêmio, o homem da rádio, da televisão, dos jingles, da canção. Foi um caminhante de todos os cantos da cidade, um andarilho de trânsitos espaciais. Veremos nos lugares da cidade a presença do personagem construindo os mapas cruzados em Belo Horizonte. Esse cidadão, com as suas práticas que transgrediam os limites, que traziam novas formas de viver e conviver articulou a modernidade tradicional da capital. Da maneira como ele decidia o caminhar por toda a cidade, era também um frequentador e um boêmio, a que Shills (1992) define como “aquele que recusa compulsivamente a tradição” (p.322). Rômulo falava de si próprio que: “desde que nasci sou boêmio, porque para mim o boêmio não se faz, já nasce” (Jornal *Alterosa*, 15 de fevereiro de 1960, p.13).

O fato de encontrar e entrevistar pessoas que pudessem relatar experiências vividas me permite entrecruzar na minha reflexão os olhares, as informações, não somente de uma memória que está traduzida na escrita, mas também das que foram vividas, carregadas do “sensível” presentes na fala, na experiência dinâmica e oralidade de indivíduos. Sob uma perspectiva intertextual das informações obtidas nas diversas fontes consultadas, orais e escritas, e considerando a peculiaridade do aspecto histórico sob o qual esta cidade se forma, entendo ser possível justificar algumas interfaces teóricas na compreensão do estudo desta pesquisa sobre a música, destacando o acontecimento musical em Belo Horizonte a partir análise e reflexão sobre de fatores que vão alterando os lugares e, portanto o cenário musical da cidade.

Gervásio Hora declara em entrevista no Jornal *BHZ* em fevereiro de 1995, que.

Rômulo Paes, não era apenas um compositor. Ele era o símbolo da nossa boémia. Mais precisamente Rômulo Paes tem a mesma importância para Belo Horizonte que Lupcínio Rodrigues para Porto Alegre ou Adoniram Barbosa para São Paulo, ou ainda, o valor de Dorival Caymmi para a Bahia e do Capiba para o Recife<sup>53</sup> (...) transitava muito bem entre o Automóvel Clube<sup>54</sup> e a zona boémia do bairro da Lagoinha<sup>55</sup>. Tratava carinhosamente as pessoas por comadre e compadre, sem distinção, mania esta que lhe valeu o apelido. Era muito conhecido não só em Belo Horizonte, mas também no

---

<sup>53</sup> Estes nomes mencionados por Gervásio Horta, são de músicos que se tornaram, respectivamente, referência musical dos seus estados e que tiveram uma projeção nacional no cenário da música brasileira.

<sup>54</sup> Clube criado para o lazer da elite da sociedade belorizontina

Rio de Janeiro e São Paulo, para onde viajava constantemente. Em sua bagagem, muito pesada, levava apenas uma muda de roupa; o restante era cachaça e queijo de Minas que fazia questão de distribuir aos amigos, assim como bala e torresmo.

Afonso de Souza, jornalista cultural de Belo Horizonte, em entrevista concedida em 15 de outubro de 2010 durante a minha pesquisa de campo, refere-se a Rômulo dizendo que:

ele não era muito ligado à família não. O Rômulo sabe, era mais da noite né, boêmio, sabe, e fez muitas composições de excelente qualidade. Gravou muita coisa boa aqui. (...) Rômulo era de família rica né e era meio desligado da família por causa da boémia dele né. Ele era um boêmio mesmo, então ele era um cara que... todo mundo gostava de Rômulo Paes. (...) Porque apesar de ser bacana, bem vestido mesmo, ele todo de terno e gravata, bem arrumado, ele era um cara que sabia se comportar sabe?

Em Belo Horizonte, onde ele chega ainda criança, ele viveu toda a sua vida. Casou-se e constituiu família, com dois filhos. No fim de sua vida, a sua maneira boémia de viver fez com que o compositor se estabelecesse fora de casa. Como nos conta o jornalista Plínio Barreto em entrevista cedida em outubro 2010: “O Rômulo, coitado, ele tava separado da mulher....ahh não podia viver bem não é? Nenhuma mulher ia aguentar um boêmio, um homem que só ficava na rua” Desta maneira, ele opta por viver em um quarto do Hotel Metrópole, localizado à Rua da Bahia, por onde ele transitou em toda a sua vida, e onde foi encontrado morto na manhã de 4 de outubro de 1982.

Viveu como radialista e compositor, e no fim da “era do rádio” passou a ter um programa na televisão de Belo Horizonte, a TV Itacolomi, que se chamava “Samba e Sociedade”, em parceria com o cronista Wilson Frade. O jornal *Alterosa* (s/d) noticiava o sucesso de audiência deste programa, que consistia em síntese “num bate-papo sobre os acontecimentos sociais da semana, mas tudo improvisado. Em que o Rômulo pergunta a Wilson sobre assuntos de sociedade e este ao Rômulo sobre o Samba”.

Seu parceiro Gervásio Horta reitera essa opinião sobre Rômulo e acrescenta: “Rômulo Paes foi uma referência viva para a capital. Cantou a vida e os lugares da cidade. Um cronista musical de Belo Horizonte. Ele marca um ponto de transição na vida musical desta cidade. Ele foi um dos primeiros a cantar as coisas de Belo Horizonte e a provar que Minas dá Samba” (trecho de entrevista cedida em outubro 2010).

Animador cultural, e também referido como “sambista, poeta, amigo da vida (...) vereador, eleito por um partido pela Câmara Municipal, mas que dificilmente alguém poderá dizê-lo. O seu verdadeiro partido era o samba, a sua doutrina, a boémia, a seresta” (Celius Aulicus, jornal *Estado de Minas*, 29/10/1937). Na reportagem de Roberto Drummond no *Jornal Alterosa*, em 15 de fevereiro de 1960, Rômulo refere ao seu avô materno, o coronel Aristides Coimbra, que tinha gostos diversos da mulher, a sua avó. Enquanto ela escutava Chopin, ele ia escutar os violeiros levando consigo o neto. E dizia que, desde sua infância, “eu não trocava um violeiro por Chopin”. Carlos Felipe, também menciona que:

Rômulo foi para nós o compadre, para o público o compositor, para as crianças o animador de programas infantis (...) foi uma figura ímpar como boêmio, (...) foi autor de mais de 200 músicas gravadas, quase todas pelos melhores cantores da época.

Radialista, advogado, e uma espécie de “embaixador musical” Rômulo deixou centena de sucessos registrados por intérpretes do calibre de Dalva de Oliveira e Orlando Silva. Boêmio inveterado, tornou-se conhecido por ressaltar em suas letras o cotidiano da cidade. É autor de grandes sucessos de carnaval e foi considerado o símbolo da folia. Há também a informação de que a sua primeira música foi “Maestro, atenda o pedido agora” ao longo da sua vida, compôs cerca de 500 canções, muitas delas em parceria com Celso Garcia, Gervásio Horta, Aníbal Fernandes. As suas músicas eram cantadas nos gritos carnavalescos de Belo Horizonte, que tinham início no Reveillon, e nas emissoras de rádio. O espírito criativo e versátil de Rômulo Paes animou os bailes dos anos 40/50 (Jornal *Estado de Minas* 9 de abril de 1995, p.36).

Roberto Drummond, no *Jornal Alterosa*, em 15 de fevereiro de 1960, refere-se a Rômulo Paes como o cidadão que “vivia na noite e que gostava da madrugada” e comenta que Rômulo dizia que “o artista não tem sono, o sono é o bate-bola da morte” (p.12).



Figura 47: Bar do Ponto Revista *Alterosa*, 15 de fevereiro de 1947. Arquivo de Belo Horizonte

O modo como Rômulo viveu e atuou na cidade, foi revelador de como a música pode ser um fato social e um multimeio de comunicação. Na sua maneira de lidar com a música e com esta cidade “zoneada”, construída com limites delineados, com lugares de conviver determinados e espaços de socialização pré estabelecidos, transgride e subverte ordens e barreiras, cria percursos, define novos territórios e se apropria deles. Na narrativa de seu inseparável amigo e parceiro Gervásio Horta ele menciona que o Rômulo

era o dono de Belo Horizonte. Transitava por todos os cantos da cidade. Impecavelmente vestido de terno de linho branco ou inglês tropical, era um elo de ligação entre as classes A e C. Morando na praça Marília de Dirceu, ponto nobre de Belo Horizonte não dispensava longas passadas pelo Cabaré

da Dona Olímpia, Montanhês Dancing, Mocó da Iaiá e bares<sup>56</sup> da Lagoinha frequentados pelos amigos e amantes da noite. Percorria os clubes dos bairros e vilas elegantes e pobres, ensinando a todos a música de seus sambas e marchas. (entrevista cedida em outubro 2010)



Figura 48: Bar do Hawaí (Mocó da Iaiá). Revista *Alterosa*, Janeiro de 1942.

Rômulo Paes circulou na cidade e pela cidade por caminhos e lugares, que não estão desenhados nem previstos; que não estão nem espacialmente nem historicamente definidos no plano da capital. Reconhece-se em Rômulo, o sujeito social que Cíntia SanMartin Fernandes (2011) descreve, como aquele que se apropria do espaço da cidade, reinventando lugares, criando espaços. Este cidadão, um ator social foi a chave da construção de lugares da música, de convivências e partilhas, de sustentabilidade, girando sempre em volta do ambiente musical. Nesta perspectiva, é possível afirmar que Rômulo Paes foi, e ainda é, um exemplo corpóreo do acontecimento musical.

---

<sup>56</sup> Jackeline Torres Silveira Anny (1991), define o bar como ‘espaço de socialização, de convivência entre homens, mulheres, do baixo e do alto meretrício, entre moradores e boêmios’.

Jornalistas, escritores, músicos, parceiros, cronistas que com ele conviveram, se ocuparam em deixar seus depoimentos, cada um à sua maneira, se referindo a esta personagem, “dono” de todos os cantos, que cantou a cidade, além de ter sido responsável por descobertas e lançamentos de muitos talentos do meio musical em Belo Horizonte. Além disso, neste momento a jovem Capital ainda não possuía uma gravadora, o que obrigava o artista recorrer a grandes centros urbanos e culturais como Rio de Janeiro e São Paulo para gravar suas composições. Desta maneira, ele transita e estabelece conexão e contatos com os integrantes, músicos, instrumentistas, compositores, cantores do meio cultural destes centros. Plínio Barreto se refere a Rômulo como o embaixador da cidade. Ele relata que:

Era o Rômulo que apresentava-nos a gente, era ele que levava a gente. Fiquei conhecendo Sílvio Caldas, Isaurinha Garcia, Clara Nunes, Aracy de Almeida...todo mundo que vinha aqui (...) ele era o cicerone. [Confirmando esta observação, e corroborando com a conotação deste “título” que lhe foi atribuído], o jornalista Afonso de Souza, menciona que o Rômulo é que trazia todo mundo aqui, e eu conheci toda essa turma do Rio e São Paulo [se referindo aos músicos] porque eu era ligado a ele e ele nos apresentava assim todo mundo (trecho de entrevista cedida em julho 2011).

Sem formação musical acadêmica, Paes compunha as suas músicas, na sua maioria em parceria com outros músicos. Marcelo Dolabela, em entrevista concedida em 2010 (informação verbal), durante o meu trabalho de campo, conta como se dava este processo. Relata que, nos encontros, que normalmente se davam nos bares, “o Gervásio chegava com a primeira parte da música e falava com seu parceiro, no caso Rômulo Paes: faz aí a segunda parte da música.” Dolabela observa que nesta época, poucos compositores faziam a letra e música, e prossegue afirmando que:

Diferentemente da música erudita, clássica ou experimental eu nunca ouvi falar que dois compositores fizeram músicas juntos. E o Rômulo Paes trabalhou assim, muitas vezes ele dava a ideia e o cara desenvolvia. Ele chegava com o refrão e dizia, Gervásio, termina aí (Dolabela, 2010).

Suas composições foram também gravadas por grandes nomes da música brasileira como, por exemplo, Jackson do Pandeiro e Waldick Soriano, entre muitos outros. Gervásio Horta se lembra com saudade do encontro dos compositores no Ponto dos Músicos, na Avenida Afonso Pena, no “Libanês” ou na “Lapa Mineira”, na praça da Lagoinha. Horta comenta que o fim desta praça foi “de certa forma foi o fim simbólico da velha boemia musical mineira” (Mesquita, 1994:13) Músicas como Galinho Carijó, Matriz e Filial, Flor da Noite e a clássica

Rua da Bahia, estão gravadas na memória de companheiros, que como ele, varavam as madrugadas nos bares da rua da Bahia.

Rômulo Paes e sua obra nos permitem observar que os domínios da música e dos músicos não são estanques e representa um potencial da tradução de uma cultura própria de Belo Horizonte. O jornalista Carlos Felipe, em entrevista concedida em 13 de outubro de 2010, identifica Rômulo Paes como um marco na vida cultural e musical de Belo Horizonte. Ele tem como opinião que apesar de Rômulo, enquanto músico, compositor e radialista, ter atuado em um momento sequencial no panorama da música Belorizontina, ele representa concomitantemente um momento de conclusão e de transição de uma fase da música da cidade. Acrescida à tradição das bandas, Rômulo, com sua atuação, introduz o gênero canção no repertório musical de Belo Horizonte.

A sua obra musical, sobretudo em sua parceria com Gervásio Horta, nos permite observar um grande potencial de uma tradução de uma cultura, própria de Belo Horizonte. Em suas canções, Rômulo fala e canta os lugares, as ruas de Belo Horizonte, os bondes, as praças, os bares com uma intimidade como se a cidade fosse a sua casa. Foi desta maneira, uma referência viva para a capital. Em notícia do jornal *Estado de Minas*, do dia 4 de fevereiro de 1996, a notícia de capa do caderno cultural é: “Rômulo Paes fez como ninguém a crônica musical da cidade”.

No caderno Cidades do Jornal Estado de Minas, (9 de abril de 1985), Rômulo relata que “a rua da Bahia era o nosso lugar. Lá passávamos o dia e a noite, entre os bares, Elite, Trianon, Churrascaria Camponesa e Gruta Metrópole. Na véspera do carnaval, participávamos da Batalha Real, uma guerra de lança perfume e de confetes e de serpentinas”. O modo com o qual ele arrolou com Belo Horizonte nos aponta para a possibilidade de compreender como as relações podem extrapolar, através da música e por causa dela, narrativas inscritas em ideários hierarquizantes, repletos de normas de condutas de comportamentos, que são definitivamente alteradas e redefinidas por este cidadão.

Marilton Borges (2001) descreve em um trecho de uma das suas crônicas, que

com Rômulo Paes, soubemos que tá na hora de ir pra Rua da Bahia.  
Viajamos com Celso Garcia à procura daquela beleza que Foi pra Santa



Tereza (...) deitamos lamento pela falta de paralelo com a mulher amada na Praça Vaz de Melo, tal como Celso Garcia e Jairo Silva, e por ali mesmo vamos chorando no Adeus Lagoinha com Gervásio Horta. (p.101)

Em poucas palavras o autor demonstra a maneira familiar com a qual estes três indivíduos viviam e conviviam com a cidade.

Acrescido à sua intimidade com a cidade e às suas composições Rômulo Paes foi também autor de grandes sucessos de carnaval. Encontra-se em nota do jornal *Estado de Minas* este comentário sobre o compositor:

tornou-se um símbolo da folia e costumava lembrar dos primeiros desfiles realizados na cidade. (...) e comenta que nos anos 30, existia um tal de Jesuíno, um dos maiores foliões de Belo Horizonte, que saía com um saco de 60 quilos de confetes e comparecia a todos os bailes. Havia também dois blocos famosos, o Odalisca, que reunia mulheres da ala sociedade, e o bloco da Franga, onde saíam os homens. Tinha ainda o Racho e o Rouxinol, do décimo BI, os Mataquim de Santa Efigênia, que desciam do bairro montado a cavalo. A única moça que possuía automóvel na cidade, Lourdes Fernandes, tinha o maior prazer de encher o seu carro de crianças e levá-las para ver o carnaval (8 de maio de 1994).

Marcelo Dolabela versa sobre o carnaval de Belo Horizonte, também ressaltando a importância de Rômulo Paes neste momento musical da cidade. Nas suas palavras, “a mítica (omni) presença de Rômulo Paes, a rica contribuição dos músicos das várias corporações militares e nossa tradição seresteira e boémia herança dos nossos primeiros moradores – diamantinenses, ouropretanos e marianenses – talvez explique esta predileção por tal ritmo. O samba” (entrevista em julho de 2011).

Fábio Martins reaviva a memória da noite de Belo Horizonte, nestas décadas, na época onde a rádio era central no ambiente musical da cidade contando episódios da rotina de Rômulo Paes:

Rômulo Paes que ficavam no café madrugada adentro e depois iam, ao nascer o dia para debaixo dos ficus da Avenida Afonso Pena ouvir os pardais cantarem. (...) A turma do Montanhês – casa de dança da zona boémia na rua Guaicurus – passava por aqui de madrugada depois do serviço. Ainda décadas mais tarde, nos anos 60 - 70, o pessoal do Cassino da Pampulha vinha também. E alguns frequentadores do Iate, clube de gente boa da cidade, também vinham. (...) Artistas - entre eles, Ângela Maria e Orlando Silva - , depois de cantar no auditório da rádio Guarani, que ficava

aqui perto, na Rua São Paulo, passavam pelo café para tomar uma cerveja e comer alguma coisa de madrugada (Martins 1999: 63-65).

Neste contexto, pode-se dizer que além de compositor e músico, ele foi um agitador cultural. Cito trecho de uma crônica feita pelo músico Marilton Borges, no seu livro de memórias de Belo Horizonte intitulado *Memórias da Noite* no qual ele se refere ao Rômulo observando que:

apresentador do programa Gurilândia (...) era nada mais nada menos do que o inesquecível Rômulo Paes. O auditório da Rádio Guarani ficava na Rua da Bahia, quase esquina com Álvares Cabral. Todo domingo, levado pelas mãos seguras e, por que não dizer, orgulhosas, do meu pai, eu lá me apresentava. (...) Foi nesta época que nasceu minha admiração pelo Rômulo, um artista carismático como poucos e responsável pelo lançamento no meio artístico nacional de algumas dezenas de cantores e compositores (Borges, 2001, pp.127-129).

De fundamental importância, foi a participação do Rômulo Paes na história da rádio em Belo Horizonte. São divergentes as informações de quando o compositor ingressa na rádio, dando início a sua carreira. Encontram-se referências como afirma o jornalista Roberto Drummond em reportagem do jornal *Estado de Minas*, que foi em 1937, em outros jornais se tem a informação de que ele teria 16 anos, há ainda outras fontes que afirmam que ele teria 18 anos. As variantes deste dado, não alteram o facto de que Rômulo ingressou na rádio mineira, “na época marcada pelos preconceitos que o cercavam”. Entretanto os programas de auditório mobilizavam toda a cidade. Ainda nesta reportagem, tem-se a informação de que ele animava o programa de auditório “A hora do Recruta”, que era um programa de calouros, assim como um programa infantil de nome Gurilândia, que era apresentado aos domingos pela manhã e do qual saíram dali, de fato, elementos que gozam de projeção hoje nos meios artísticos” (5 de dezembro 1987, p.18). Entretanto, são convergentes as informações, opiniões e observações de que o Rômulo Paes construiu uma tradição musical de Belo Horizonte. Através de suas múltiplas valências e diversas inserções como compositor, animador, boêmio, da elite e do povo, transgressor dos costumes, mas produtor de sonoridades conservadoras e ao mesmo tempo reconhecíveis, esta personagem deixou cravado em Belo Horizonte uma história sonora, cantada!

Além dos programas de calouros que ele liderava, participou de outros programas como o que o jornalista Plínio Barreto, quem entrevistei em outubro de 2010, relata:

tive a felicidade de conhecer fazer dupla com o Rômulo, mas não compondo música não. Na rádio Inconfidência, ele tinha um programa que ele apresentava música do passado, e eu fazia a redação, uma historietta sobre como é que a música nasceu. [E cita o exemplo da música Carinhoso que ele ouviu o Pixinguinha tocando e ainda não tinha letra; era somente instrumental. Relata então como o Braguinha fez uma letra e o Orlando Silva gravou. E descreve como o programa acontecia dizendo que] o Rômulo dizia, agora vamos ouvir esta música e está aqui o Plínio Barreto que vai contar sua história... então eu fazia esta duplazinha com ele.

Celso Garcia, também seu parceiro e famoso sobretudo por cantar a cidade pelos jingles, que compunha, assim como os jingles para campanhas políticas e para alguns dos grandes eventos da Nação como por exemplo o “hino” da copa do mundo dos anos 70, quando o Brasil ganha este campeonato. Decide voltar ao rádio em 1948, na Guarani, para onde foi levado – e batizado – por Rômulo Paes. No seu livro de memórias, organizado pela sua filha, ele conta como foi este episódio:

Eu frequentava um boteco de Santa Efigênia que tinha um violonista muito bom, o Melo, e, às vezes um cavaquinho de Valdomiro Constante e a presença de Rômulo Paes. Foram eles que disseram para eu participar da “Hora do Recruta” do Rômulo. Durante dez domingos ele deixou o prêmio acumular para que eu concorresse, ganhasse e fosse badalado pela imprensa. Depois disso o contrato estaria a minha espera. E foi aí que recebi este nome. Rômulo achou que meu nome, José Celso Gomide não era diofônico e disse: “o José Celso vá lá, mas Gomide, nunca”. Dai nasceu Celso Garcia. [E continua observando que] naquele tempo o ambiente do rádio não era bem visto. Homens e mulheres eram discriminados, como se fossem marginais. No entanto, foi no meio radiofônico que eu fiz as melhores e mais firmes amizades.

Entendo que Rômulo Paes, juntamente com seus parceiros, representou um marco, um momento de mudança, de uma época, de um contexto musical da cidade. O ambiente sonoro desta cidade, que era basicamente formado por orquestras, bandas, pelo circuito dos bailes, foi totalmente modificado, quando conheceu e incorporou a canção. Com opinião semelhante à de Marcelo Dolabela e de Gervásio Horta, Carlos Felipe, em entrevista concedida em 13 de outubro de 2010 (informação verbal), afirma que “a introdução da canção belorizontina, acontece com Rômulo Paes e seus parceiros”. O jornalista ainda atesta que “Rômulo veio para instaurar uma nova época em Belo Horizonte”. Desta maneira, o compositor se insere na vida musical de Belo Horizonte, adicionando um novo significado e alterando um modo da música acontecer.

Foram várias as manifestações e tributos que Rômulo Paes recebeu na ocasião de sua morte. Afonso de Souza, jornalista, em entrevista do dia 15 de novembro de 2011 é de opinião que

Depois que Rômulo morreu, ... eu acho que a música mineira não tem nada de novo. O que tinha de novo era o Rômulo (...) eu vou te falar, ele não seguia os cariocas e paulistas, embora frequentasse muito eles (...) então ele tinha aquele estilo próprio e fez muita música aqui, e música de qualidade.

Seus parceiros, Gervásio Horta e Celso Garcia compuseram esta canção também em sua homenagem:

Sempre Rômulo Paes

Estamos sentindo a sua falta  
Na cidade alta  
Vem queremos a presença sua  
Em nossa rua  
Vem participar da nossa alegria  
Vem Rômulo Paes  
Vem pra Rua da Bahia,

Hoje Belo Horizonte está em festa  
São tantas as recordações  
É o consolo que nos resta  
É ter você em nossos corações

A vida, a nossa vida é esta  
Subir Bahia e descer Floresta.

Treze anos depois da morte do compositor, em 1982, o jornal *Estado de Minas*, publica em homenagem a Rômulo um encarte especial, relata que

sob uma lua cheia, inspiração de todos os boêmios, Rômulo Paes, o imortal compositor belorizontino, ganha homenagem idealizada pelo seu parceiro Gervásio Horta – um espaço cultural com seu busto em aço. O artista que cantou os aspectos mais sutis da vida de Belo Horizonte e perpetuou em sambas e marchas importantes momentos da cidade, volta para o seu lugar predileto [a Rua da Bahia]. (Jornal *Estado de Minas*, em 13 de junho de 1995).

Em um dos cruzamentos da Rua da Bahia, com a Avenida Álvares Cabral, em meio a uma arena, se encontra o monumento em homenagem a Rômulo Paes, com um dos dizeres que marcou a sua presença na cidade, “A vida é essa, subir Bahia e descer Floresta”. Referia-se com esta frase ao trajeto que ônibus elétrico, o bonde, fazia pela cidade; subia pela rua da Bahia e descia até o bairro residencial da Floresta. Com estas palavras, ele desenhou um dos

trajetos que percorria pela cidade, passando sempre pela rua da Bahia; rua que fez parte da sua rotina, do seu percurso, por onde ele transitou, onde conviveu, criou e ressignificou espaços e lugares. A rua onde ele morreu. Para o lançamento do monumento, Gervásio Horta conta que em parceria com Celso Garcia fizeram um samba em homenagem a Rômulo Paes. “Ei Maria, vamos para a Rua da Bahia que eu compus com o próprio Rômulo”.



Figura 49: Monumentos de Rômulo Paes na rua da Bahia. Fotografia: Flávia Duarte Lanna em outubro 2010

Apesar de ser transgressor de uma ordem, a sua produção musical, a sua atuação na rádio e depois na televisão, era palatável para o conservadorismo local. Entretanto, de maneira controversa, Rômulo não ficou em lugar algum além da memória dos seus parceiros e contemporâneos. Ainda que tenha sido o homem do carnaval, das marchinhas, das canções, gravadas por intérpretes de grande expoente no cenário musical nacional, a própria maneira como contam a sua história não permite que ele se consolide em nenhum momento musical de Belo Horizonte nem do panorama nacional. Para além do monumento, reconhecido por poucos, Rômulo Paes não se perpetua na memória física, espacial e sonora da cidade.



Figura 50: Monumento em homenagem a Romulo Paes localizado na Rua da Bahia.  
Fotografia: Flávia Duarte Lanna em 10 de outubro 2010

Neste contexto, entendo ser passível estabelecer uma conexão entre Rômulo Paes, o personagem e a Rua da Bahia, um espaço. Ambos atravessam pontos e cantos, construindo e transformando lugares praticados.

## Conclusão

O foco de estudo desta tese se fez no reconhecimento da gênese do que designo por acontecimento musical em Belo Horizonte, a partir do entrecruzamento de relações entre as cartografias da cidade e da música nesta cidade. Desta maneira, ao finalizar esta tese, pediria licença para parafrasear Michel de Certeau, complementando a sua afirmativa de que “What the map cuts up, the story cuts around”... and the music cuts beyond.

Durante todas as etapas deste trabalho, designadamente, na pesquisa de campo, na análise dos documentos, nas entrevistas, e por fim, na minha abordagem, argumentação e na escrita final, me deparei com alguns desafios que me exigiram uma atenção e cuidado especial. Refiro-me aqui à reflexão proposta por Miguel García no relato da sua pesquisa sobre a música da Terra do Fogo, apresentado na Conferência Mundial do ICTM 2011, na qual alerta para o fato de que as canções deste lugar guardadas em arquivos “were created twice, first by the inhabitants of Tierra del Fuego and second by scientific discourse” (García, 2005).

No meu papel de investigadora, musicista e belorizontina, uma “insider” nestes contextos, procurei manter um olhar de alguma maneira imparcial, distanciado de experiência pessoal, e perceber os fatos a partir da realidade ostentada, isentos do que a vivência nesta cidade e neste meio musical pudessem de alguma maneira interferir na minha observação e, desta maneira, me levar a construir um “discurso científico”, que não fosse artificial e afastado da realidade apresentada. Tive no desenvolvimento e finalização desta tese de não reinventar a história da música em Belo Horizonte, mas olhar para ela a partir de suas intervenções na construção da cidade.

De facto, não acredito ser possível questionar a existência do segregacionismo, das divisas, das fronteiras invisíveis que foram consolidadas nesta cidade. Fato este que foi possível comprovar através das fontes documentais, da inquirição de vários historiadores, cientistas sociais, geógrafos, fontes documentais, etc. Entretanto, concentrando as informações obtidas durante esta investigação compreendo ser possível contar paralelamente à história, uma estória da construção desta cidade a partir de outra vertente. Se por um lado considerar o viés da história “oficial”, sobretudo a escrita e publicada, Belo Horizonte é uma cidade demarcada, delimitada, excludente. Se por outro lado considerar outras fontes utilizadas, sobretudo as

entrevistas, músicos entrevistados, esta cidade não tem barreiras nem fronteiras, é enfeitada, sonora.

Contudo, na impossibilidade de recuperar toda a história (Le Goff, 1986), ou seja, todos os acontecimentos, todas as figuras, todos os factos que definiram as especificidades que constituem a música em Belo Horizonte, assumo a inevitável incompletude da minha narrativa. Por outra maneira, a proposta de realizar uma etnografia em um contexto urbano encontra, a princípio, alguns impasses básicos. A cidade aparece como um imenso caleidoscópio de padrões e valores culturais, línguas e dialetos, religiões, seitas e etnias; é um lugar que concentra a multiplicidade dos espaços, lugares, informações, povos, raças distintas que passam a concentrar-se e conviver em um mesmo lugar.

Trata-se, portanto, de estabelecer recortes, construir escolhas, iluminar e ordenar, sabendo que simultaneamente este processo constitui zonas de sombreamento. Neste caminho, procurei deixar claro minhas escolhas, sempre compreendendo que a escritura da história constrói explicações provisórias e parciais.

A cidade é pensada. Tem em seu desenho e projeto arquitectónico um conjunto de limites e variáveis que definem os lugares, delimitam espaços, ditam territórios. Entretanto, as próprias ruas e avenidas, que são ao mesmo tempo definidoras de “zonas”, que representam limites, funcionam como corredores de acesso consentem trajetos, permitem trânsito e circulação. Desta maneira, com base nestas premissas, a forma e o modo como o indivíduo percorre a cidade, acabam por construir novas formas de ocupar e conviver com o espaço urbano. Paralelamente ao processo de consolidação deste mundo de pedras e cimento, o acontecimento musical surge, se sobrepondo e transgredindo, subvertendo a ordem prevista e desejada. Ele emerge mostrando um perfil de liquidez<sup>57</sup> singular que lhe permite romper barreiras impostas e fronteiras presentes na rigidez do sólido projeto arquitectónico. O universo sonoro e a intenção da organização e da ordem espacial tornam-se evidentemente ambivalentes e incompatíveis. É desta forma que o acontecimento musical, como representado pelo modelo teórico de análise proposto nesta tese, ao contrário de evento

---

<sup>57</sup> Bauman (2005) propõe o conceito de liquidez dizendo que os “líquidos”, diferentemente dos sólidos, não mantêm sua forma com facilidade. Enquanto os sólidos têm dimensões especiais e claras, mas neutralizam o impacto e, portanto, diminuem a significação do tempo (resistem efetivamente a seu fluxo ou o tornam irrelevante), os fluidos não se atêm muito a qualquer forma e estão constantemente prontos (e propensos) a mudá-la(p.8)



musical que encerra em si mesmo, o acontecimento musical, através dos espaços de ocupação e socialização, dos lugares construídos e transformados pela música e pelo percurso dos músicos, acaba por construir uma nova cartografia na cidade.

A música faz com que as zonas da cidade, deixem de ser urbanas ou suburbanas, norte ou sul, e passam a ser zonas de encontro, de som e de música. Nesta cidade a música se faz nas esquinas, nos bares, nos clubes, com músicos “profissionais ou não” advindos das mais diversas regiões da cidade. São ricos e pobres, novos e velhos, doutores e analfabetos, numa profusão de classes idades, raças, ideais e ideias, que estabelecem um panorama sonoro inesgotável. Neste percurso, os músicos e a música fazem de Belo Horizonte uma cidade sem barreiras ou fronteiras. De facto, a construção de uma paisagem sonora, e consequentemente da identidade musical de uma cidade, num espaço construído de novo, inventado, reitera a ideia desenvolvida nesta tese de como a música não se compadece com uma projeção exógena.

É possível concluir que, embora esta cidade tenha concebido, edificado e determinado os lugares para a música, o aspecto central da fluidez da música, não a permite cristalizá-la territorialmente ou cercá-la por muros. Contrariamente, a música inova e acaba por transformar a cidade, nos mostrando a falha no planeamento da cidade. Ela reconfigura o maceramento da cidade e nos mostra que o seu lugar é decidido em primeiro lugar pelas pessoas que a fazem independentemente do seu lugar de origem. A adopção de Belo Horizonte como espaço de permanência e de construção de vida, nos permite ver o modo como a música viaja, se constrói e se adapta. Sendo certo, que a inexistência de um lugar de origem não se traduz necessariamente na inexistência de um lugar para a música. Isto é justamente como se procede a construção da identidade musical num contexto urbano em que todos são outros e ninguém é de lá. Excepto a música!

Os elementos da edificação do ambiente musical encontram um lugar privilegiado em Belo Horizonte e formam parte de um processo mais amplo de construção de uma nova cartografia desta cidade. Portanto, e efetivamente, o conjunto das manifestações musicais da nova capital representa uma possibilidade de romper o espaço, de invadir a praça e a rua, criando diálogos e agindo como produtora de uma proposta mais coletiva dos espaços culturais e dos modos de convivência, dos lugares de socialização. Desta maneira, vão sendo conquistados distintos

lugares de promoção das mais diversas expressões artísticas, sejam elas populares ou eruditas, sendo que cada segmento conta a sua história.

Desde as primeiras aglomerações urbanas da história, o espaço urbano tem sido expressão de forças políticas, sociais, econômicas e ambientais. Em busca de um equilíbrio estético e funcional, o planejamento urbano busca qualificar e direcionar o desenvolvimento desses espaços de forma sistemática, comumente baseado em conceitos da cidade ideal postulados pelas diferentes teorias do urbanismo. Em razão da diversidade de elementos materiais e imateriais que compõem o urbano, a consolidação de um espaço se dá não só pelas respostas do planejamento e do projeto em face das necessidades do lugar, mas também pelas principais forças em jogo aí presentes.

Os ideais, os interesses, o autoritarismo político e administrativo terminaram por se refletir nas decisões “técnicas” que implicitamente regulamentaram a ordem social e a trama urbana da nova *urbis*. Exemplos disso são o próprio traçado da cidade, as delimitações de espaços, as determinações de habitação e moradia, as rotinas, entre outros, que, em última análise, atuaram estigmatizando, segregando, classificando e eliminando lugares e pessoas. Entretanto, como se pôde comprovar a partir deste trabalho, as narrativas tecidas entre o discurso da história e o do discurso musical são, sob muitos aspectos, antagônicas. Cito neste momento, a observação de Deleuze e Guatari, que diz:

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação (1995:22).

E complementando esta reflexão, Careri que afirma que “mais do que decifrar objetos, o mapa representa a dinâmica de um sistema complexo em que as linhas dos percursos no vazio entrelaçam-se para distribuir os diversos elementos cheios de território”(2013:47).

Como se viu, a ocupação do espaço na nova capital foi capaz de subverter o ideário inicial da cidade e estabelecer novos itinerários a partir do caminhar dos indivíduos. E, nessa subversão da cartografia da capital planejada, o acontecimento musical, nos termos definidos nesta tese, teve papel importante ao interferir na rotina da cidade e apresentar novas maneiras e

possibilidades de convívio e ocupação dos espaços. Na verdade a música potencializa a partilha democrática, construída no dia a dia, e mina essas divisões e concessões na construção da cidade. Na sua prática, define assim espaços, construindo lugares que podem ser vistos como um intermédio entre o mundo e o indivíduo (Santos 1996).

Os discursos convergem para uma mesma conclusão para o mesmo lugar, entretanto eles pertencem a uma maneira de contar a história desta cidade e seus habitantes. Pelo acontecimento musical, é possível ver uma outra história, ou uma outra vertente da vida de Belo Horizonte. Do comportamento de seus habitantes, das práticas sociais, da ocupação e construção de lugares.

O mapa da cidade sim, é inegavelmente segregador, se o interpretarmos pelas suas linhas e ideias implícitas neste desenho. Entretanto, olhar para este mesmo mapa sob a perspectiva da música pelo acontecimento musical, nestas mesmas linhas, não se encontram as barreiras, as divisões, as hierarquias de convivência nem a determinação de espaços.

A problematização anteriormente explicitada, foi interpretada de maneira a demonstrar que o acontecimento musical representou um elemento de interação na cidade, criou novos lugares de socialização, convivência e troca, transcendendo e extrapolando, desta forma, os limites estabelecidos pelo espaço da urbanidade. Refletindo no caso concreto desta investigação, tomo de empréstimo as palavras de Sara Cohen, que propõe uma reflexão sobre a relação dinâmica entre música, espaço e construção de lugares. A autora sugere que estes espaços de interações sociais da vida quotidiana são produzidos, definidos, representados e transformados pela prática musical, e afirma que:

music and place in terms of everyday social relations, practices and interactions looking in a particular at the ways in which place is produced (defined, represented, transformed) through musical practice (...) and consider the dynamic relationship between music and place. It suggests that music plays a very particular and sensual role in the production of place partly through its peculiar embodiment of movement and collectivity (Cohen 1995:434).

Embora tenha delimitado este tempo para concentrar a investigação, constato no fim deste trabalho que até nos dias atuais os espaços da prática musical alteram a rotina e os modos de convivência na cidade.

Ao reativar momentos e formas da cidade enquanto território, levando-se em conta as relações sociais, retoma-se uma localização, uma forma de vida, valores simbólicos e culturais. Portanto, em Belo Horizonte, onde estes elementos e componentes provêm quase todos de passados com profundidade diferente, e deveriam ser encaixados em lugares designados (Lepetit, 2002), é possível perceber que a sua vida cultural resulta de um trabalho continuado de reinterpretação, transformação e ressignificação dos espaços, principalmente pela música.

Ao final deste percurso acredito ter explicitado o argumento de ser possível mapear territórios urbanos e conhece-los por meio de suas sonoridades, obtendo indicativos que remetem a especificidades das relações entre o espaço e o modo de viver da população nesta cidade.

## Referências Bibliográficas

- Agamben, Giorgio. 2003. Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin. Homo Sacer III. Traduit de l'italien par Pierre Alferi. Paris: Editions Payot & Rivages.
- Andrade, Carlos Drummond. 1998. *Tempo, Vida, Poesia*. Rio de Janeiro: Editora Record.
- Andrade, Luciana. 1987. *Os Homens da Ordem e a Ordem dos Homens: Ordenamento Urbano e Policimento em Belo Horizonte*. Juiz de Fora: UFJF [Mestrado].
- Anuário de Minas Geraes (1906-1918). Biblioteca do Arquivo Público Mineiro. M.G. 981.51 A615.
- Anuário Estatístico de Minas Gerais - 1921. Volume II (situação demographica). Belo Horizonte: Imprensa Oficial.
- Appadurai, Arjun. 1988. Place and Voice in Antropological Theory. American Anthropological Association 3(1):16-20.
- Appadurai, Arjun. 2009. *Diálogo, risco e convivialidade. Podemos viver sem o Outro? As possibilidades os limites da interculturalidade*. (pp. 21 - 38). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Araujo, Lais Correia de. 1996. *Sedução do Horizonte*. Belo Horizonte: Fundação Joao Pinheiro.
- Barreto, Abílio. 1950 *Resumo Histórico de Belo Horizonte (1701-1947)*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial.
- Barreto, Abílio. 1995. *Belo Horizonte: memória histórica e descritiva - história antiga e história média*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro.
- Bauman, Zygmunt. 1998. *Globalization : the human consequences*. New York: Columbia University Press.
- Bauman, Zygmunt. 2005. *Confiança e Medo na Cidade*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Bauman, Zygmunt. 2007. *Tempos Líquidos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Belo Horizonte. Secretaria Municipal de Cultura. (1995) *Sociedade Musical Carlos Gomes, cem anos marcando o compasso da nossa história*. 1995. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura. Coordenação Geral Guilardo Veloso.
- Bhabha, Homi. K. 1994. *The location of culture*. London ; New York: Routledge.

Bhabha, Homi. K. 2007. Ética e Estética do Globalismo: Uma Perspectiva Pós-Colonial. In *A Urgência da teoria: o estado do mundo*, A.P. Ribeiro (ed.). Lisboa: Tina da china / Fundação Calouste Gulbenkian.

Blacking, John. 1987. *"A commonsense view of all music": reflections on Percy Grainger's contribution to ethnomusicology and music education*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.

Borges, Marilton. 2001. *Memórias da Noite*. Belo Horizonte: Armazém de Idéias.

Bosi, Ecléa. 2005. *Memória e Sociedade: lembrança dos velhos*. São Paulo: Companhia das Letras.

Bourdieu, Pierre. 1989. *O poder simbólico, Memória e Sociedade*. Lisboa: Difel.

Brotton, Jerry. 2013. *A History of the World in Twelve Maps*. London: Penguin Books.

Buscácio, Cesar Maia. 2010. *Americanismo e Nacionalismo Musicais Na Correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri 1934-1956*. Ouro Preto: Editora UFOP

Careri, Francesco. 2013. *Walkscapes O caminhar como Prática Estética*. São Paulo: Editora Gustavo Gili.

Cardoso, Hélio Rebello Jr. 2005. Acontecimento e História: Pensamento de Deleuze e Problemas Epistemológicos das Ciências Humanas. São Paulo: *Trans/Form/Ação* 28(2):105-116.

Santos, Regina Márcia Simão. 1998. *O Globalismo e as Trocas Culturais – O paradigma europeu do final do século XIX*. Rio de Janeiro: Interface Edição.

Castro, Maria Tereza Mendes de. 2012. *A formação da Vida Musical de Belo Horizonte: sua social em torno do ensino de piano de 1890 a 1963*. Belo Horizonte: UFMG [Doutorado].

Certeau, Michel. 2009. *A Invenção do Cotidiano: 1 A Arte de Fazer*. Petrópolis: Editora Vozes.

Chachan, Vera. 1994. *Memória dos lugares em um tempo de demolições. A rua da Bahia e o bar do Ponto na Belo Horizonte das décadas de 30 e 40*. Belo Horizonte – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. [Mestrado]

Cohen, Sara. 1995. Sounding out the City: Music and the Sensuous Production of Place. *Royal Geographical Society with IBG* 20:434-446

Cohen, Sara. 2007. *Decline, Renewal and the City in Popular Music Culture: Beyond the Beatles*. Burlington, VT: Ashgate Publishing Limited.

Conquergood, Dwight. 2002. Interventions and Radical Research. *Performance Studies* 46(2):145-156. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/1146965>

Cruz , Andréa Mendonça Lage e Vargas, Joana Domingues. 1989. A vida musical nos salões de Belo Horizonte (1897-1907). *Anál. & Conj., Belo Horizonte* 4(1):120-135. Retrieved from: [http://74.125.155.132/scholar?q=cache:vnR7YYAKC\\_4J:scholar.google.com/&hl=pt-PT&as\\_sdt=0](http://74.125.155.132/scholar?q=cache:vnR7YYAKC_4J:scholar.google.com/&hl=pt-PT&as_sdt=0)

Dias, Francisco Martins. 1897. *Traços históricos e descritivos de Bello Horizonte*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro.

Dolabela, Marcelo. 2007. Breve história da música no rádio mineiro. *Rádio em revista* 4:52-59.

Fabiano, Pedro Carlos de Alcantara. 2005. *O Processo de Planejamento Urbano e suas Temporalidades Uma análise da influência da legislação urbanística na produção do espaço urbano de Belo Horizonte*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná. Setor de Ciências da Terra [Mestrado].

Fernandes, Cintia Samartin. 2011. Musicabilidade: Musica e Sociabilidade nas Ruas-Galerias do Centro Antigo do Rio de Janeiro. In *VII ENECULT, Encontro de estudos multidisciplinares em cultura*, M. M. Heschmann (ed). Salvador: Universidade Federal da Bahia.

Finnegan, Ruth. 2007. *The hidden musicians : music-making in an English town*. Middletown, CT: Wesleyan University Press. 2ª edição

Fortuna, Carlos. 2001. Soundscapes: The Sounding City and Urban social Life. *Space and Culture* (special issue: Spatial Hauntings) 11-12:70-86.

Foucault, Michel. 1995. Space, power and knowledge. In *The Cultural Studies Reader*, Simon During (ed.). London ; New York: Routledge.

Freire, Sérgio, Alice Belém & Rodrigo Miranda. 2006. *Do Conservatório a Escola: 80 anos de Criação Musical em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Freire, Vanda Bellard (ed). 2010. *Horizontes da pesquisa em Música*. Rio de Janeiro: 7 Letras. [http://www.academia.edu/1595627/Horizontes da pesquisa em musica](http://www.academia.edu/1595627/Horizontes_da_pesquisa_em_musica)

Freitas, Marcos Flávio. 2005. *O Choro em Belo Horizonte: aspectos históricos, compositores-intérpretes e suas obras*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Garcia, Luiz Henrique de Assis. 2000. *Coisas que ficaram muito tempo por deizer*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

García, Miguel A. 2005. *Paisajes sonoros de un mundo coherente. Prácticas musicales y religión en la Sociedad Wichí*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología.

Giddens, Anthony. 1999. *As Consequências da Modernidade*. São Paulo: Editora Unesp. Tradução Raul Finker.

Giddens, Anthony. 1999. *O Mundo na era da globalização*. Editorial Presença.

Gomes, José Leonardo Magalhães. 1997. Introdução ao Estudo da Atividade Musical de Belo Horizonte. *Varia História* 18:27-344.

Gomes, José Leonardo Magalhães. 2011. *A Música da Cidade. Cartografia musical de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Editora III Gomes.

Gutiérrez, Antonio García. 2002. Exomemória Y Cultura de Frontera: Hacia una Ética Transcultural de La Mediación. *Redes.com* 1:29-37.

Gutiérrez, Antonio García. 2004. *Otra Memoria es Posible estrategias descolonizadoras del archivo mundial*. Buenos Aires: La Crujia.

Gutiérrez, Antonio García. 2009. *La Identidad Excesiva*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

Julião, Letícia. 1996. *Belo Horizonte: itinerários da cidade moderna (1891-1920)*. Belo Horizonte: Horizontes Históricos.

La Cecla, Franco. 2011. *Contra a Arquitectura*. Casal de Cambra, Portugal: Caleidoscópio Edição e Artes Gráficas, SA.

Lange, Francisco Curt. *História da Música nas Irmandades de Vila Rica*. 1979. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 1979-1983. 5v. Acervo 106490.

Le Goff, Jacques. 1986. *Memória e História*. Enaude. Lisboa, Casa da Moeda.

Lemos, Celina Borges. 1988. *Determinações do espaço urbano: a evolução econômica, urbanística e simbólica do centro de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Lepetit, Bernard. 2002. *Por uma nova História Urbana*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

Lisboa, Ana "Interdisciplinary Dialogues in Arts Education". International InSEA Congress 2006. Viseu - Portugal Polytechnic Institute of Viseu 1-5 March, 2006. Disponível em: .  
[http://portal.unesco.org/culture/es/files/30200/11415098201ana\\_lisboa.pdf/ana%2Blisboa.pdf](http://portal.unesco.org/culture/es/files/30200/11415098201ana_lisboa.pdf/ana%2Blisboa.pdf)

Lopes, Mirtes Esteves. 2003. *O imigrante Português em Belo Horizonte e o Centro da Comunidade Luso-Brasileira (1897- 1930)*. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.[Mestrado]



- Lott, Wanessa Pires. 2009. *Cenas Festivas da/na Cidade de Belo Horizonte 1897-1922*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Mangnani, José Guilherme Cantor. 2002. De Perto e de Dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 17(49):11-29.
- Martins, Bruno Viveiros. 2009. *Som Imaginário A reinvenção da cidade nas canções do Clube da Esquina*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Martins, Fábio. 1999. *Senhores ouvintes, no ar... A cidade e o Rádio*. Belo Horizonte, Editora Arte.
- Mendonça, Luciana Ferreira Moura. 2007. *Música pop(ular), diversidade e identidades: o mangueabet e outras histórias*. CES
- Miranda, Wander Melo. 1996. *Belo Horizonte, A cidade escrita*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Monteiro, Norma de Góes. 1994. *Imigração e Colonização em Minas 1889-1930*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Editora Itatiaia.
- Monteiro, Maurício. 2008. *Construção e o Gosto na Música e Sociedade do Rio de Janeiro (1808-1821)*. Universidade de São Paulo. [Doutorado]
- Monte-Mór, Roberto L. de M. 1994. Belo Horizonte: a cidade planejada e a metrópole em construção. In *Belo Horizonte: espaços e tempos em construção*. Belo Horizonte: PBH. Coleção BH 100 anos.
- Mourão, Paulo Kruger Corrêa. 1970. *História de Belo Horizonte de 1897a 1930*. Belo Horizonte (Responsabilidade do autor).
- Munford, Lewis. 1982. *A cidade na História, suas origens transformações e perspectivas*. São Paulo: Martins Fontes.
- Nava, Pedro. 2001. *Chão de Ferro*. São Paulo: Cotia.
- Oliveira, Jader de. 2009. *No tempo mais que perfeito: vida e sonhos de Belo Horizonte nos anos 50*. Belo Horizonte: Jader de Oliveira.
- Paiva, Vanessa Padrão de Vasconcelos. 1993. *La Radio en Chaire et en Voix*. Paris: Université Paris Descartes [doutorado].
- Paula, João António. 1997. Memória e esquecimento, Belo Horizonte e Canudos: encontros e estranhamentos. *Revista Varia História* 18:43-57.

Penna, Alícia Duarte. 1997. *Quando o giro da economia capitalista impõe-se na cidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Penna, Otávio. 1997. *Notas Cronológicas de Belo Horizonte. 1711-1930*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro.

Pimentel, Thaís Veloso Cougo. 1993. *A Torre Kubitschek Trajetória de um projeto em 30 Kutischekanos de Brasil*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura.

Pontes, Márcio Miranda. 2002. *Música em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, Editora Pontes.

Prata, Nair. 2010. *O Rádio entre as montanhas. Histórias, teorias e afetos da radiofonia mineira*. Belo Horizonte: Assembléia de Minas.

Rodrigues, Maysa Gomes. 2009. *Sob o Céu de Outra Pátria: imigrantes e educação em Juiz de Fora e Belo Horizonte, Minas Gerais. (1888-1912)* Belo Horizonte: Faculdade de Educação, UFMG [doutorado].

Rubino, Silvana. 2009. Enobrecimento Urbano. In: Fortuna, C.; Leite, R. P. (Orgs.). *Plural de Cidades: novos léxicos urbanos*. Coimbra: Edições Almedina.

Said, Edward. W. 1995. *Orientalism*. London: Penguin.

Santos, Boaventura de Sousa and Meneses, Maria Paula (eds.). 2009. *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina.

Sardo, Susana. 2011. *Guerras de Jasmim e Mogarim Música, Identidade e Emoções em Goa*. Alfragide: Texto Editores.

Schaffer, Murray. 1997. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp

Shils, Edward. (1992, 1974). Centro e Periferia. (=Memória e Sociedade). Lisboa: Difel.

Silva, Regina Helena Alves da. 1991. *A Cidade de Minas*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Silva, Regina Helena Alves da. 2009. *Música e culturas urbanas em tempos de dedemocratização: práticas sociais e representações do universo urbano nas cenas de São Paulo e Brasília*. ANPUH - XXV Simpósio Nacional de História.

Silva, Tomaz Tadeu (org), Stuart Hall & Katryn Woodward, Katryn (2009) *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Ed. Vozes (9 ed.).

- Silveira, Anny Jackeline Torres, & Kelles, P. F. 1991. *Passagem pela Lagoinha*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Small, Christopher. 1998. *Musicking. The meanings of performing and listening*. ( Music / Culture). Middletown, Connecticut: Wesleyan University press.
- Sterne, Jonathan. 2012. *The Sound Studies Reader*. New York: Routledge.
- Stokes, Martins. 2010. *The Republic of Love. Cultural Intimacy in Turkish Popular Music*. Chicago ; London: The University of Chicago Press.
- Stone, Ruth Marie. 2010. *Let the Inside Be Sweet: The Interpretation of Music Event Among The Kpelle of Liberia*. Bloomington, Indiana Trickster Press.
- Teixeira, Carlos. 1998. *Em Obras: História do Vazio em Belo Horizonte*. Cosac & Naif Edições, Itália: Instituto Lina Bo e Pietro Marti.
- Teixeira, Clotildes Avelar. 2007. *Marchinhas e Retretas: histórias das corporações musicais civis de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Titon, Jeff. 2008. *Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples*. Belmont: S. Cengage Learning.
- Vovelle, Michel. 1985. *Ideologias e Mentalidades*. São Paulo: Brasiliense.



